CATALOGUE ILLUSTRÉ

DE

L'UNION CENTRALE

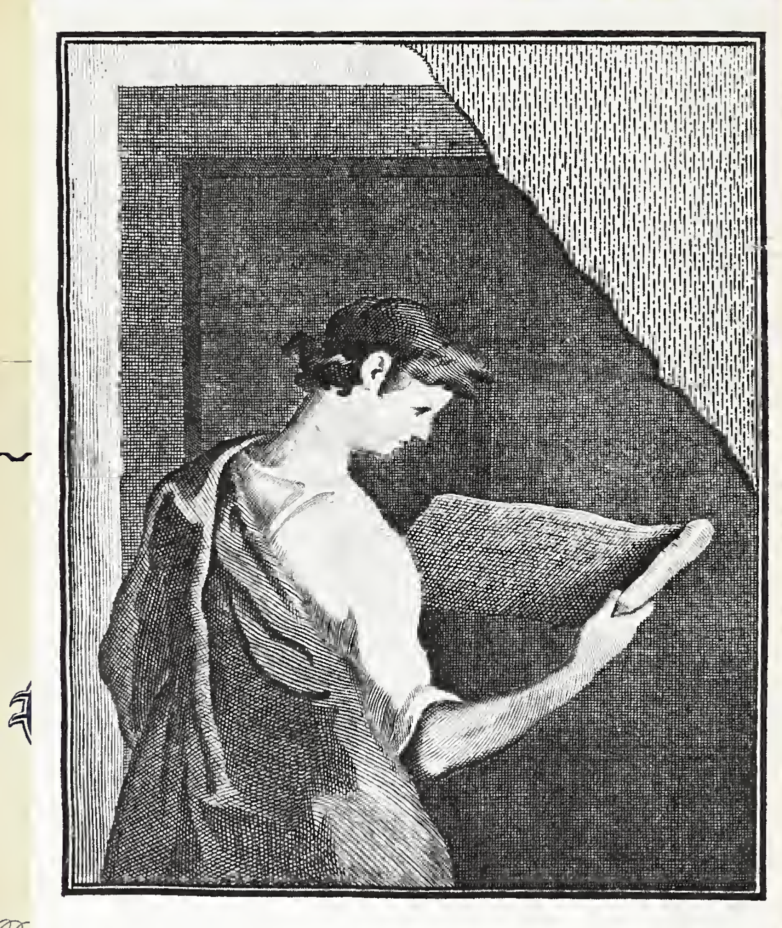
DES

ARTS DÉCORATIFS

1884

CORCORAN, GALLERY OF ART

WASHINGTON



Presented by Fausto Miora
Paris June 21st/88

CATALOGUE ILLUSTRÉ

DE

l'Union Centrale

DES

Arts Décoratifs

PARIS

TYPOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

1884

CATALOGUE ILLUSTRÉ
DE
l'Union Centrale
DES
Arts Décoratifs

CONTENANT ENVIRON 200 REPRODUCTIONS

AVEC UNE

ÉTUDE SUR L'ART RÉTROSPECTIF

PAR

VICTOR CHAMPIER
Rédacteur en chef de la *Revue des Arts Décoratifs*.

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

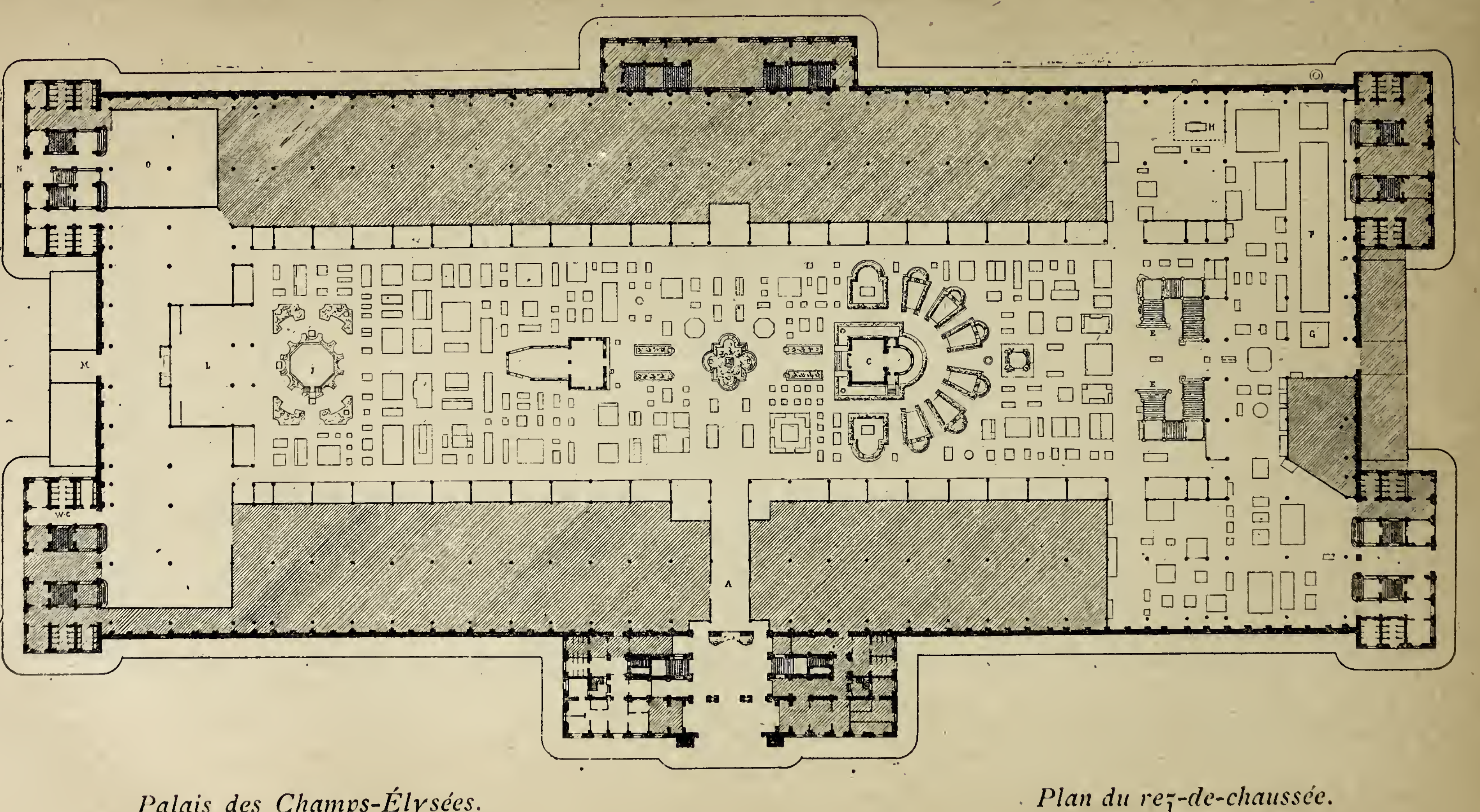
F.-G. DUMAS



Innovare.

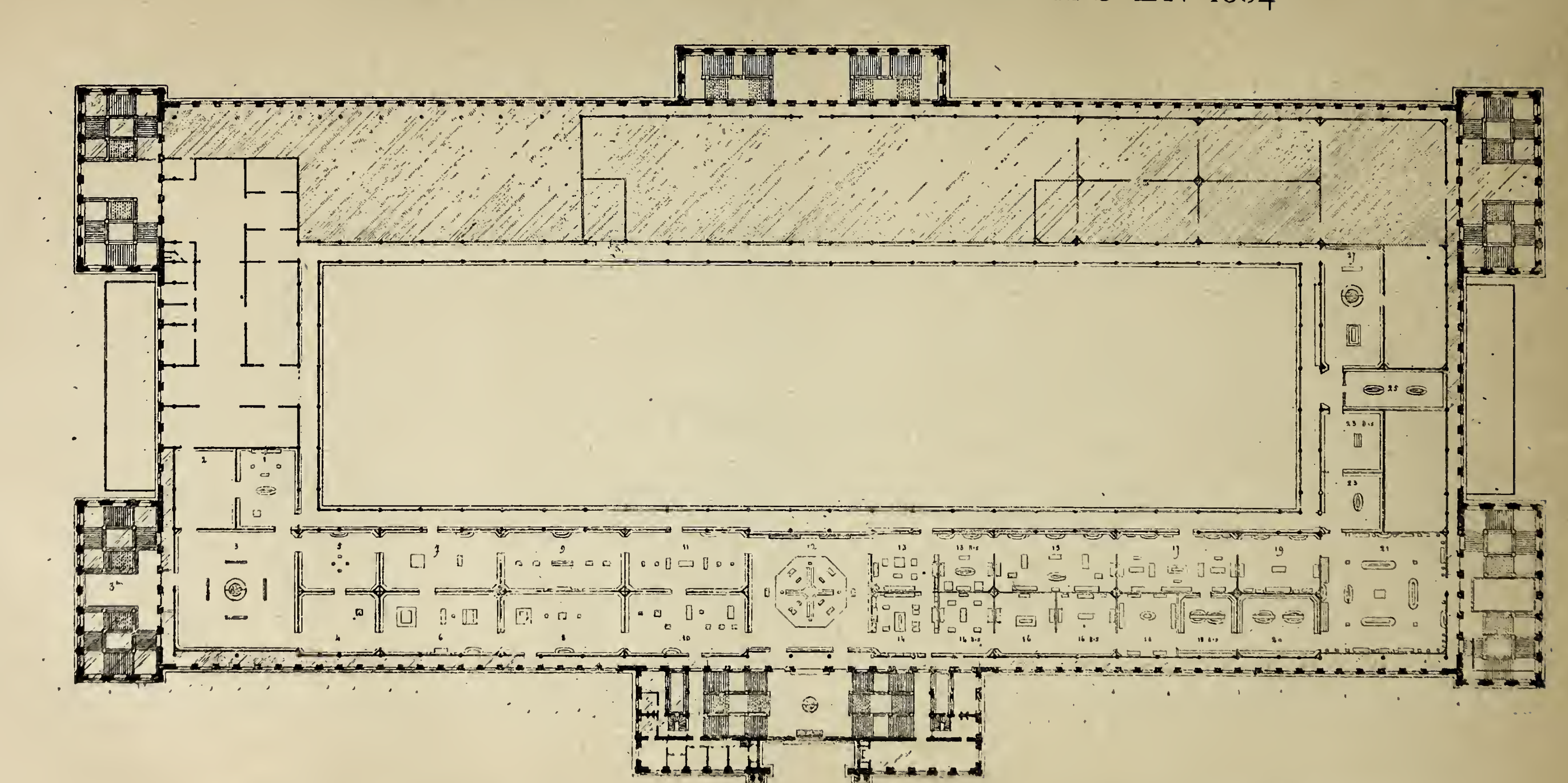
PARIS
LIBRAIRIE D'ART L. BASCHET
125, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 125

EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS EN 1884



Palais des Champs-Élysées. *Plan du rez-de-chaussée.*

EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS EN 1884



Palais des Champs-Élysées. *Plan du premier étage.*



LA SOCIÉTÉ

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

SON HISTOIRE

1863-1884

Il faut se reporter à vingt ans en arrière pour comprendre les raisons qui ont amené la fondation de la Société de l'Union centrale et pour s'expliquer l'action que celle-ci a pu exercer en France sur le développement des industries qui relèvent de l'art. Bien que les faits soient aujourd'hui connus, il convient de les rappeler ici brièvement. Les entreprises nées de l'initiative privée et parvenant à des résultats aussi remarquables sont trop rares dans notre pays, pour qu'on n'en dégage point tous les enseignements qui en découlent.

D'un autre côté l'occasion de tracer ici à grands traits l'histoire d'une Société devenue aujourd'hui populaire, et dont on ne connaît pas assez les pénibles débuts, est trop favorable pour que nous la laissions échapper.

Au lendemain de l'Exposition universelle de 1851, qui avait été pour l'art et l'industrie française une brillante victoire, rien n'était plus légitime que ce sentiment de rivalité qui se manifesta en Europe contre nous, et qui se fondait sur l'observation suivante : « La supériorité artistique de la France n'est pas simplement le résultat d'un don de nature ; ce n'est pas seulement affaire de territoire et de

climat : c'est affaire d'étude et de traditions. Le goût s'acquiert par le travail. Les bons ouvriers s'obtiennent par l'enseignement du dessin. Il ne s'agit donc que de fonder des écoles et des musées pour lutter contre la France. » Et c'est ce qu'on fit !

Ce fut alors que l'Angleterre, notamment, qui s'était rendu compte des causes de son infériorité à cette Exposition de 1851, se signala par son zèle, par une activité prodigieuse à créer des écoles de dessin, à favoriser la vulgarisation des chefs-d'œuvre, etc.

Les conséquences de cette activité incroyable dont l'Angleterre donna l'exemple ne tardèrent pas à se faire sentir. Dès 1862, à l'Exposition universelle qui eut lieu cette année, des progrès réels étaient signalés par un écrivain éminent, P. Mérimée, dont la compétence était trop certaine pour ne pas se doubler de clairvoyance. Voici ce qu'il écrivait alors dans le rapport qui lui avait été demandé :

« Depuis l'Exposition universelle de 1851 et même depuis celle de 1855, des progrès immenses se sont manifestés dans toute l'Europe ; et, bien que nous ne soyons pas demeurés stationnaires, nous ne pouvons nous dissimuler que l'avance que nous avions prise a diminué, qu'elle *tend même à s'effacer*. Au milieu des succès obtenus par nos fabricants, c'est un devoir pour nous de leur rappeler qu'une défaite est possible, qu'elle serait même à prévoir dans un avenir peu éloigné, si, dès à présent, ils ne faisaient pas tous leurs efforts pour conserver une suprématie qu'on ne garde qu'à la condition de se perfectionner sans cesse. L'industrie anglaise, en particulier, très arriérée au point de vue de l'art lors de l'Exposition de 1851, a fait depuis dix ans des progrès prodigieux, et, si elle continuait à marcher du même pas, nous pourrions être bientôt dépassés. »

De pareils avertissements, on le sait, devaient être entendus, et c'est de l'inquiétude patriotique qu'ils excitèrent que naquit la Société de l'*Union centrale*.

A diverses reprises déjà, des tentatives s'étaient produites pour créer en France une association, avec le projet d'organiser un musée spécial consacré aux œuvres les plus précieuses de l'industrie. L'idée première en avait été

émise par Emeric David, le critique sagace, dès 1796. Elle



M. ANTONIN PROUST
Président de l'*Union centrale des Arts décoratifs,* d'après le buste de M. A. Rodin.

avait été reprise successivement et sans succès en 1806, en

1814, en 1829, en 1834, en 1845, puis en 1851. Enfin, en 1861, quelques artistes et fabricants se mirent résolument à l'œuvre, et avec une foi, un zèle, un désintéressement au-dessus de tout éloge, ils parvinrent à organiser, au Palais des Champs-Élysées, une exposition exclusivement consacrée aux produits de l'art appliqué à l'industrie. Le Palais de l'Industrie, on l'eut au moyen d'une ingénieuse combinaison avec le baron Taylor, qui en obtint aisément de l'État la concession momentanée sous le couvert d'une des associations de bienfaisance dont il était le président. Quant à l'argent, ce furent les organisateurs qui bravement l'avancèrent. De cette façon, sans aucune espèce de protection de la part du gouvernement, par la seule force de l'initiative d'une douzaine d'hommes déterminés, on réussit à jeter les bases de l'édifice qui allait bientôt grandir. Deux ans après, en 1863, la tentative fut renouvelée et dans les mêmes conditions.

Le but poursuivi avait été défini en quelques mots par le président du comité d'organisation : honorer, encourager, stimuler dans l'œuvre industrielle tout ce que celle-ci comporte d'art. C'est ce qu'on chercha à exprimer dans cette formule encore plus simple adoptée par l'association : « *le Beau dans l'utile* », qui est inscrite sur l'écusson de l'Union centrale. Aujourd'hui que ces idées ont triomphé, elles paraissent toute naturelles, mais alors le public ne semblait point du tout pénétré de cette vérité, que le goût a sa place partout en ce monde et qu'il doit apparaître aussi bien dans la forme des meubles que dans un tableau, aussi bien dans le choix d'une étoffe que dans la composition d'un bijou. Voilà ce qu'il s'agissait de démontrer au plus vite à tous.

Les organisateurs de l'Exposition de 1863, après leur premier succès, s'occupèrent donc de se constituer en Société permanente, en appelant à eux toutes les bonnes volontés. Jusqu'alors, on s'était contenté de se réunir rue du Sentier, nº 8, à intervalles irréguliers. On loua, au premier étage d'un des anciens hôtels de la place Royale (devenue place des Vosges), un local assez vaste, et l'on arrêta les statuts qui donnaient définitivement à l'association le titre d'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* et déterminaient ainsi la tâche qu'on se pro-

posait de remplir : 1° fonder un musée rétrospectif et contemporain ; 2° constituer une bibliothèque d'art ancien et moderne, où le travailleur serait, au besoin, aidé dans ses recherches ; 3° établir des cours spéciaux, des lectures et des conférences publiques ayant rapport à l'art appliqué, et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier qui voudraient « unir le beau à l'utile » ; 4° organiser des concours entre les artistes français et entre les diverses écoles de dessin et de sculpture de Paris et des départements ; 5° faire des expositions bisannuelles de collections particulières présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie.

Un article des statuts montrait surtout, dans sa briève simplicité, le désintéressement, l'esprit de sacrifice, la générosité de ce petit groupe de fondateurs. Il disait : « Tous les membres du comité feront *gratuitement* les avances nécessaires à l'organisation de tout ce que le comité se donne la tâche de fonder. »

En définitive, le programme de l'Union centrale s'affirmait avec une netteté qui ne laissait de prise à aucune interprétation vague et indécise. Il se composait de deux idées fondamentales : un principe de doctrine : L'UNITÉ DE L'ART ; un principe d'action : L'APPEL A L'INITIATIVE PRIVÉE. Tels étaient les éléments avec lesquels on entreprenait l'agitation féconde qui avait pour but : 1° de secouer l'indifférence du public relativement aux productions de l'art appliqué, et d'éclairer son goût ; 2° de stimuler le zèle des fabricants et des artistes ; 3° de transformer les méthodes courantes de l'enseignement du dessin en méthodes rationnelles, fondées sur la science, proscrivant la copie exclusive des estampes pour y substituer celle des modèles en plâtre ou l'étude directe de la nature, afin de laisser à l'élève une part d'interprétation.

Pour atteindre à ces résultats, les hommes distingués de l'Union centrale n'avaient point de titres officiels, point de part dans l'administration des beaux-arts, aucune action sur les décisions souveraines du gouvernement. Mais ils avaient, pour les soutenir, l'ardeur généreuse de leurs convictions et la volonté opiniâtre qu'enflamme le désir d'être utile à son pays. Ils eurent recours à deux moyens de propagande :

1° Les concours organisés dans les écoles de dessin et parmi les fabricants eux-mêmes.

2° Les expositions d'art appliqué à l'industrie;

Quelle fut la première conséquence de cette agitation heureuse provoquée par l'Union centrale? C'est que diverses nations introduisirent chez elles l'enseignement du dessin dans toutes les écoles primaires communales, d'après les méthodes préconisées par l'Union. En France, la réforme fut plus lente à venir, bien que les hommes les plus éminents, écrivains, artistes, professeurs, emportés par ce mouvement de propagande qu'imprimait si passionnément l'Union, eussent fait cause commune avec elle, en se rangeant sous sa bannière. Il fallut bien y arriver pourtant; et, en 1878, M. le marquis de Chennevières soumit au ministre de l'instruction publique et fit adopter le projet qui devait aboutir peu après à l'organisation de l'enseignement obligatoire du dessin dans toutes les écoles du pays. Il s'appuyait sur les doctrines mêmes de l'Union centrale et disait dans son rapport : « L'art est un; son principe s'étend des plus hautes conceptions des grands maîtres au plus infime produit de la main de l'artisan; aussi le goût et l'intelligence de l'art sont-ils devenus, dans tous les pays civili-sés, la condition première de leur industrie, la meilleure raison de leur richesse. »

L'Union centrale, on le voit, avait conquis par l'élévation de ses doctrines, par la grandeur de son but, une influence considérable.

Citer les noms des lauréats formés à son école serait presque dresser la liste de nos artistes de l'industrie réputés à l'heure qu'il est parmi les plus habiles.

La guerre de 1870 éclata. Ce n'était plus alors seulement le sort de l'art et de l'industrie qui se trouvait en jeu; c'étaient les destinées mêmes de la patrie. D'autres soins, pendant cette époque douloureuse, absorbèrent les fondateurs de l'Union centrale, et l'œuvre en si bonne voie parut un moment abandonnée. Mais c'est souvent dans l'âpreté des plus terribles revers que certains courages se retrempent avec le plus de force. Après une éclipse trop explicable, l'Union centrale se reforma sur des bases nouvelles et durables. Jusqu'alors, elle n'avait pas existé dans la forme strictement régulière que la loi impose aux Sociétés ordi-

naires. On a vu que ses initiateurs avaient poussé le désintéressement jusqu'à s'engager « à faire gratuitement les avances nécessaires à l'organisation de tout ce que le comité se donnait la tâche de fonder ». Ceux-ci avaient si bien rempli leurs engagements, qu'après la guerre on trouva qu'ils avaient déboursé généreusement une somme de 50,000 francs. Le 29 janvier 1874, la Société était légalement reconstituée, toute prête à continuer son rôle et à agrandir son action. Des hommes nouveaux s'ajoutèrent aux anciens, et de la première assemblée générale sortit un conseil d'administration qui désigna comme président M. Édouard André, ancien député, et comme vice-président, M. Henri Bouilhet, ingénieur, et l'un des chefs de la grande maison d'orfèvrerie Christofle. Il faudrait pouvoir dire ici, — si la modestie intraitable des directeurs de l'Union centrale n'avait l'habitude d'imposer rigoureusement silence aux plus légitimes louanges, — quels furent l'activité, le désintéressement, le dévouement toujours ingénieux et délicat de ces hommes distingués. Il faudrait pouvoir énumérer les services de quelques-uns de leurs collaborateurs empressés qui, presque tous commerçants et par conséquent peu maîtres de leur temps, ne ménagèrent jamais ni leur temps ni leur argent pour la grande œuvre poursuivie en commun. On fera d'ailleurs plus tard la part des mérites de chacun, lorsqu'on écrira l'histoire de cette Société qui a été si utile au relèvement des industries françaises.

La série des expositions d'art appliqué à l'industrie fut reprise aussitôt après la reconstitution de l'Union centrale, c'est-à-dire au mois d'août 1874. Après les exhibitions précédentes qui avaient eu un caractère très déterminé, il fallait trouver un thème inédit, pour la section rétrospective ajoutée à celle des écoles et à celle des productions contemporaines. On s'arrêta à l'histoire du costume, et le comité s'efforça de rassembler le plus grand nombre possible des pièces de vêtements anciens, qui sont rares. On parvint ainsi à composer un ensemble des plus imposants et des plus instructifs. Deux ans après, en 1876, l'Exposition rétrospective était consacrée à l'histoire de la tapisserie, et l'on organisa, pour une durée de trois mois, dans les salles du palais des Champs-Élysées, un merveilleux

musée classé par époque et par atelier, dans lequel on vit défiler les plus admirables chefs-d'œuvre de l'art textile.

Puis l'Union centrale, pour ajouter encore au caractère d'enseignement qu'elle voulait donner avant tout à ses expositions, pour affirmer plus nettement la pensée qui avait inspiré ses fondateurs, se mit à adopter un plan nouveau. En ce qui concernait les écoles de dessin, le comité pensa qu'il n'était plus utile de recommencer les expositions dans lesquelles les élèves venaient montrer leurs travaux. A l'origine, ces expositions étaient indispensables. On avait dû, en quelque sorte, passer en revue les forces respectives des divers centres d'enseignement, faire l'inventaire des ressources dont on disposait. En 1880, pour sa sixième Exposition, l'Union n'exposa pas les travaux des élèves des écoles de dessin, mais elle organisa une série de concours, presque tous des concours de *composition*, dont les programmes furent mis en harmonie avec la force présumée des élèves, afin de provoquer un effort d'invention, la libre recherche d'une création d'art. Quant à la partie de l'exposition comprenant les œuvres des grandes industries de luxe, qui, d'après les traditions de l'Union centrale, devait montrer à la fois les productions de l'art moderne et un choix des productions des anciennes époques, le principe en fut maintenu, mais avec une modification importante. Au lieu d'y appeler en même temps toutes les industries qui relèvent de l'art et de disséminer la leçon, on résolut de préciser, par la voie de l'analyse, l'enseignement qui se dégage de chacune des industries, et de montrer leurs produits dans une série d'expositions successives. On pensa qu'on rendrait les études plus faciles et plus profitables en groupant, sous la forme d'une démonstration visible et parlante, les matières premières, les instruments qui servent à les façonner, l'œuvre créée ou embellie par le producteur et par l'artiste.

Il fut donc arrêté qu'on mettrait en évidence, dans des expositions technologiques successives, l'histoire complète d'une industrie déterminée, en montrant, à côté des éléments naturels confiés à la main de l'ouvrier, le dessin ou la maquette qui lui sert de modèle, les outils dont il dispose, et enfin l'œuvre parachevée sur laquelle l'art, qui est le tout suprême, imprime sa marque souveraine. Con-

formément à ce projet, l'Exposition de 1880 fut exclusivement consacrée à l'industrie du *métal;* celle de 1882, aux industries des *tissus*, du *papier* et de *bois* (appliqué au mobilier). Il faut ajouter que, par une disposition nouvelle, l'Union centrale appela les étrangers à exposer et à prendre part à ses concours au même titre que nos nationaux.

L'éclat qu'ont eu ces exhibitions et le succès qu'elles ont obtenu sont encore dans toutes les mémoires. Plus de deux cent cinquante mille visiteurs prirent part à ces fêtes de l'intelligence; et le bienfait en est incalculable, si l'on songe à toutes les activités que de pareilles entreprises ont fait naître, aux efforts des fabricants pour y figurer avec honneur et s'y faire représenter par des œuvres de choix, aux publications des remarquables rapports des jurys, qui sont autant de saines et permanentes leçons, aux études critiques qu'a suscitées chez des écrivains éminents le spectacle de toutes les merveilles accumulées par les soins de l'Union centrale, enfin aux reproductions par la photographie des chefs-d'œuvre anciens obligeamment prêtés par les collectionneurs et qui sont de précieux modèles dorénavant mis en circulation dans tous les ateliers. Voilà ce qu'ont fait ces expositions organisées par l'Union centrale, et l'on peut juger par là de la diffusion, de la puissance d'influence que cette Société a exercées et exerce encore sur nos industries d'art.

Il est superflu d'entrer ici dans de plus longs développements sur l'organisation intérieure et sur l'histoire de l'Union centrale. Il suffit d'avoir indiqué à grands traits ce qu'elle a accompli. Depuis deux ans, la Société a subi d'importantes modifications et l'on peut dire qu'elle est actuellement dans la troisième phase de son existence. Après avoir aussi admirablement réussi dans toutes les tâches qu'elle s'est successivement données, elle a une fois de plus élargi ses ambitions ! Depuis le mois de janvier 1882, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie a fusionné avec la Société du musée des arts décoratifs qui s'était créée à côté d'elle, en 1877, avec son patronage. Aujourd'hui les deux Sociétés n'en font plus qu'une seule, sous le titre d'*Union centrale des Arts décoratifs,* ayant plus de cohésion et de force pour continuer leur entreprise

patriotique (1), avec un conseil d'administration composé d'hommes énergiques, éclairés, d'une expérience consommée, et MM. Antonin Proust et Henri Bouilhet comme président et vice-président.

Les résultats de tant d'efforts accumulés depuis vingt ans, on ne saurait le nier, sont un gage pour l'avenir, et éclatent manifestement dans toutes les branches de nos industries d'art. Ils apparaissent aujourd'hui avec un incontestable succès à l'exposition actuelle consacrée aux industries de la *terre*, du *verre*, de la *pierre* et du *bois*, et montrent tous les progrès accomplis, notamment dans le bel art de la céramique.

Il s'agit maintenant d'achever l'œuvre commencée, et l'on peut être certain que les hommes énergiques composant le comité directeur, qui est présidé par M. Antonin Proust, ne faillira pas à sa tâche. La Société ayant maintenant, grâce à son éminent président, un interprète éloquent jusqu'au sein du Parlement, on peut espérer voir s'étendre comme il convient, une influence qui a déjà été si utile à l'art et à l'industrie de notre pays.

(1) Rappelons ici les noms des membres du conseil d'administration reconstitué par suite de cette fusion :

M. André (Édouard), président d'honneur.

M. Antonin Proust, *président*.

MM. Henri Bouilhet, *premier vice-président;* le comte de Ganay, *deuxième vice-président;* Grados, *trésorier;* de Champeaux et Lefébure, *secrétaires*.

Membres : MM. Germain Bapst; Biais; Georges Berger; le marquis de Biencourt; Emmanuel Bocher; Boucheron; Braquenié; le marquis de Chennevières; L. Chocquerel; J. Cohen; Paul Christofle; Corroyer-Crépinet; Paul Dalloz; Delamarre-Didot; L. Falize; Firmin-Didot (Alfred); G. Dreyfus; Duplan; Ch. Ephrussi; Léon Fould; Henri Fourdinois, le baron Gérard; A. Goupil; G. Hermann; Jumelle; Georges Lafenestre; le comte de Liesville; A. Liouville; Louvrier de Lajolais; Ch. Mannheim; Paul Mantz; Marienval; le baron G. de Rothschild; Eug. Rousseau; le duc de Sabran; G. Schlumberger; G. Servant; Ed. Taigny; J. Turquetil; Veyrat; C. Weber.



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE 1884

LES DIVISIONS DE L'EXPOSITION

Avant d'aborder l'examen des objets réunis dans les salles du premier étage du Palais de l'Industrie sous le titre général de *Musée rétrospectif*, il est nécessaire de rappeler en quelques mots le programme des organisateurs de l'Exposition, et la méthode de classification qu'on a voulu adopter.

La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, dans les Expositions bisannuelles qu'elle organise depuis l'année 1863 avec tant d'éclat, ne se donne pas, nous venons de le voir, le but puéril de satisfaire uniquement la curiosité du public et de flatter le goût immodéré du bibelot qui s'est emparé de notre société moderne. Elle a toujours eu l'ambition plus haute de formuler un enseignement précis au moyen de ces exhibitions successives, un enseignement d'autant plus éloquent et efficace qu'il parle aux yeux de la foule. C'est ainsi que l'Union centrale, pour aider aux progrès de nos industries décoratives, a entrepris de faire une part déterminée à chacune de ces industries, d'en montrer la technologie et l'histoire, de mettre en regard les plus beaux spécimens produits dans le passé et ceux de notre époque présente, afin de bien établir d'utiles comparaisons et de stimuler le zèle des

fabricants contemporains par le spectacle des chefs-d'œuvre d'autrefois. Après l'Exposition des tapisseries de 1876, on a vu l'*Exposition du métal;* puis est venu le tour des trois industries du *bois,* du *tissu* et du *papier,* etc.

Cette fois, l'Exposition de l'Union centrale comprend toutes les industries qui ont rapport à la *pierre*, au *bois* (construction), à la *terre* et au *verre.* Comme précédemment, on a rassemblé les divers éléments de ces industries, qui permettent de suivre les phases du travail, qui en disent l'histoire, qui en démontrent les ressources. Comme précédemment, à côté de la partie purement technologique, à côté de la section contemporaine, le Musée rétrospectif apporte l'intérêt historique de ses puissantes démonstrations.

Ce Musée rétrospectif, dont l'existence est trop éphémère, hélas! et qui est formé avec les morceaux de choix des plus riches collections des amateurs du monde entier, se trouve donc rigoureusement classé, et ses divisions correspondent logiquement avec celles des industries mêmes qui font l'objet de l'Exposition. Voici, par conséquent, l'ordre dans lequel on peut conseiller aux visiteurs de procéder à une étude méthodique :

1° Céramique, comprenant toutes les productions des arts du feu, depuis les grossières poteries des âges primitifs jusqu'aux porcelaines de la manufacture de Sèvres récemment découvertes et exceptionnellement rangées, malgré leur date contemporaine, dans la section rétrospective;

2° Verreries et émaux;

3° Vitraux;

4° La pierre, considérée dans ses deux modes de décoration : la décoration fixe et la décoration mobile;

5° Le bois, considéré uniquement comme élément de construction.

Tel est le plan adopté dans les pages qui vont suivre pour l'examen rapide des principales œuvres rassemblées dans le Musée rétrospectif de l'Exposition.



LA

CÉRAMIQUE

CÉRAMIQUE ANTIQUE

ÉGYPTE

Aussi loin que l'cn remonte dans l'histoire de la civilisation, on trouve l'Egypte : c'est donc de la céramique égyptienne que nous parlerons tout d'abord. On en connaît des spécimens remontant aux époques les plus reculées. Dans les chambres funéraires primitives, on a trouvé des vestiges de briques séchées au soleil et durcies par la compression. Pendant la période memphite (5004-3064 ans avant notre ère), nous apprend l'égyptologue Mariette (*Sur les tombes de l'ancien Empire*), aucun ornement, aucun objet précieux n'accompagnait le mort aux tombeaux, mais des vases en poterie commune, à peine lustrés, étaient placés à côté du cadavre et renfermaient les provisions qu'on lui donnait pour le voyage de l'autre vie. Pendant la période thébaine (3064-1700 ans avant J.-C.), époque à laquelle remontent les murailles peintes des tombeaux de Beni-Hassan, où se trouvent représentés les métiers qui étaient alors en usage, les potiers égyptiens modelaient déjà et faisaient cuire au four des vases. Avec le nouvel Empire (1700-500 ans avant J.-C.) apparaît une poterie rouge, solide et légère, couverte d'une glaçure épaisse qu'on pour-

rait prendre pour un émail. Les Égyptiens de cette période ont de même excellé dans les faïences à émail stannifère, ou émail bleu, vert et blanc.

Quelle est la nature de cette poterie? se demande Albert Jacquemart, dans son *Histoire de la céramique.* « Ce n'est point une porcelaine, puisqu'il lui manque la transluci-



Masque égyptien en terre cuite. (Collection de M. Gréau.)

dité; est-ce une faïence? Pas davantage; elle tient le milieu entre la porcelaine et le grès cérame. » Cette sorte de poterie, qu'on devrait plutôt appeler *faïence égyptienne,* est composée d'un sable blanc, légèrement fondu, que recouvre une glaçure d'émail coloré, faite de silice et de soude, avec addition d'une matière colorante. Elle a été cuite avec assez de soin pour supporter, sans en être endommagée, la haute température du four à porcelaine.

D'après MM. Perrot et Chipiez (*Histoire de l'Art dans l'antiquité : Égypte*), on a fabriqué de cette manière des vases de différentes espèces, des tuiles émaillées, des statuettes, des figurines funéraires, des pectoraux et autres ornements de toilette. Les vases sont d'ordinaire de couleur bleue ou vert pomme; quelques-uns sont ornés de figures d'hommes ou d'animaux, toujours traitées d'ailleurs d'une manière purement décorative. Ce qui revient le plus souvent, ce sont des bouquets de lotus, qui s'étalent autour d'un motif de milieu; parfois aux fleurs de lotus sont mêlés des symboles tels que l'œil mystique. Les dessins se détachent en noir sur le fond.

La céramique égyptienne n'est représentée à l'Exposition de l'Union centrale que par quelques types provenant de la magnifique collection de M. Gréau, cet amateur érudit qui sait choisir avec tant de discernement, parmi les vestiges de l'art antique, les morceaux les plus instructifs au point de vue technologique, et dont nous aurons plus d'une fois l'occasion de parler. Outre des fragments très curieux de carreaux émaillés, d'un beau ton lustré, la SALLE 14 contient quelques pièces de terre cuite trouvées dans les tombeaux, qui sont d'une beauté achevée. L'originalité de la facture, la décision du dessin, l'expression individuelle des têtes, indiquent suffisamment que ce sont des portraits, et l'on se demande à quel état de progrès était l'art en Égypte en pensant que ces statuettes, d'un si grand goût, furent exécutées pour être déposées dans des tombeaux, plus de trois mille ans peut-être avant notre ère ! Nous citerons notamment un petit buste de femme qu'on pourrait prendre pour une œuvre de la plus belle époque de la Renaissance, une sorte de Béatrice d'Este, dont la fière attitude est tempérée par une indicible grâce; un masque d'homme plein de caractère, etc.

CHALDÉE ET ASSYRIE

On ne trouvera pas au Palais de l'Industrie des spécimens de céramique provenant avec certitude des anciennes nations du bassin de l'Euphrate et du Tigre. Nous ne nous

attarderons donc pas à spécifier les caractères qui sont attribués aux productions de cette origine. Les nécropoles des Chaldéens ont d'ailleurs livré des échantillons qui prouvent que ce peuple ne le cédait guère aux Égyptiens pour son habileté à fabriquer des poteries. C'est surtout entre le IXe et le VIIe siècle avant notre ère que les céramistes assyriens paraissent s'être adonnés avec le plus de soin à cette fabrication. Il faut pourtant reconnaître que la décoration est beaucoup plus sommaire qu'en Égypte, presque uniquement géométrique. Les Assyriens réservaient au métal ou au bois, matières plus durables que l'argile, l'honneur de devenir des objets d'art ou de luxe.

CÉRAMIQUE GRECQUE

On peut dire que chez aucun peuple la céramique ne fut plus en honneur que chez les Grecs. Cette nation essentiellement artiste semble avoir mis tout son goût si délicat et si pur, toute son adresse merveilleuse dans la décoration des vases ornés des plus fines peintures, qui étaient chez eux considérés comme des objets du plus haut prix, et qui, aujourd'hui, sont recherchés par les collectionneurs avec une passion que justifie l'admirable perfection de ces œuvres.

Malheureusement, l'Exposition de l'Union centrale ne montre qu'un nombre infiniment trop restreint de pièces de céramique grecque pour que nous puissions en esquisser l'histoire en nous appuyant sur des exemples que le visiteur pourrait à son aise contrôler, car c'est encore la collection de M. Gréau qui a fourni à peu près les seules pièces qu'on ait pu réunir. Nous nous bornerons donc à un exposé sommaire qui fasse simplement comprendre la grande place qu'occupe dans l'histoire de l'art la céramique de ce glorieux peuple.

Les Origines. — Classification. — On évalue à soixante mille le nombre des vases grecs trouvés dans les tombeaux et conservés soit dans les musées, soit dans les collections particulières. C'est ce qui a permis aux archéologues de classer avec une certaine précision les productions de ce genre.

La céramique grecque comprend deux sortes d'œuvres : l'une importée, l'autre nationale. La première vint de l'Orient qui possédait les secrets des plus fines pâtes céramiques. Les Phéniciens, en effet, dans leurs rapports commerciaux avec les peuples d'Occident, échangeaient la poterie contre des produits naturels, c'est-à-dire des vases d'usage et d'un prix inférieur. Aussi les plus anciens vases recueillis en Grèce sont-ils d'une simplicité remarquable, provenant des fabriques phéniciennes ou des centres industriels de l'Asie-Mineure. Les peintures sont tracées au brun rouge, foncé quelquefois jusqu'au noir, sur le fond rougeâtre de la terre. La décoration consiste en méandres, lignes obliques, chevrons, rosaces, cercles concentriques, en personnages humains disposés par zones, et tracés d'une main encore malhabile qui élargit démesurément les poitrines, etc.

Puis arrive, au VIe siècle avant J.-C., la période de floraison de la PEINTURE NOIRE, avec un caractère prononcé d'archaïsme : figures raides, presque toujours représentées de profil ; gestes anguleux visages sans expression et d'un type uniforme. Les sujets figurés le plus souvent sur cette classe de vases sont empruntés à la mythologie, ce qui les rend fort utiles pour l'étude du type plastique des divinités helléniques. Ces vases à figures noires se répartissent d'ailleurs en plusieurs séries : 1° *vases à fond blanc ou jaune;* 2° *vases du style d'Ergotimos et de Klitias,* du nom des deux artistes qui les exécutèrent, les plus merveilleux types cette série ; 3° *vases du style de Nicosthènes,* reconnaissables au dessin déjà plus ferme, et surtout aux palmettes très particulières qui en ornent le col ; 4° *vases du style sévère,* où l'effet est surtout obtenu par la gravure à la pointe sèche qui accuse les détails du corps et du costume, dont le dessin est très énergique et annonce l'époque de perfection qui va suivre ; 5° *amphores panathénaïques,* qui étaient données en prix aux vainqueurs des Panathénées, représentant habituellement le genre de jeux pour lequel le lauréat a été couronné, et qui n'ont plus le caractère archaïque, si ce n'est parfois volontairement et par tradition ; 6° *produits communs,* comprenant les *lekytos,* décorés de peintures exécutées rapidement avec négligence.

Enfin apparaît l'époque des vases A FIGURES ROUGES qui

répondent aux progrès et à la décadence de l'art. Toute trace de convention a disparu et les artistes, se dégageant des procédés imposés par une sorte de tradition, visent à l'expression juste et individuelle. C'est la troisième période, et les peintures alors présentent la plus grande



Vase funéraire décoré de figures en haut relief provenant de Canossa (Grande Grèce). (Collection J. Gréau.)

variété, ce qui permet de répartir ces vases en nombreuses séries dont les principales sont : 1° les *vases de style sévère* ornés de figures que M. de Witte (*Études sur les vases peints*) caractérise ainsi : « Les cheveux et la barbe arrangés avec soin, les boucles frisées, les vêtements aux plis roides et tombant droit » ; 2° *vases de la seconde époque de la peinture rouge*, qui offrent dans la composition, dans le dessin des personnages la même recherche de la finesse et

de la grâce qu'on admire dans les peintures de Zeuxis et de Parrhasios ; 3° *vases de style attique d'une parfaite élégance,* montrant l'art arrivé à son apogée et représentant des sujets mythologiques aussi bien que des motifs empruntés à la vie de chaque jour : femmes à leur toilette ou en visite, travaux du gynécée, scènes de fiançailles ou de galanterie, etc. ; 4° *produits communs,* qui n'ont pas de caractère assez précis pour qu'on les puisse ranger dans une des séries précédentes, et sont généralement de grandes dimensions et d'une exécution négligée ; 5° *vases à ornements dorés et à reliefs rehaussés d'or,* exécutés pendant la période la plus brillante de la céramographie chez les Grecs, à partir du IVe siècle, dans des ateliers très différents, en Attique, en Béotie, à Mégaride, à Corinthe ; 6° *vases à reliefs,* dont les reliefs ont été modelés à part et appliqués après coup ; 7° les *lekytos blancs d'Athènes,* de forme allongée, à la panse revêtue d'un enduit blanc, de couleur très franche, sur lequel sont tracées des figures ordinairement relevées de couleurs vives, et dont le col et le pied sont recouverts d'un vernis noir, ce qui paraît s'accorder avec les sujets représentés et qui se rattachent aux coutumes funèbres.

Telle est la classification très nette adoptée par M. Collignon pour les vases grecs. Après cette belle période l'art céramique tombe en décadence et se trouve surtout représenté par les produits de la Grande Grèce.

L'exagération des formes, l'emploi indiscret des couleurs et des ornements, la recherche de la bizarrerie, conduisent rapidement ce genre d'industrie loin des traditions simples et grandes qui en avaient fait l'honneur. Le grand vase que M. Gréau a exposé au Musée rétrospectif, dont on voit ici la reproduction, et qui a été trouvé à Canossa, en Italie, est un remarquable spécimen de la production prétentieuse et tourmentée de cette époque.

Les figurines de Tanagra. — On peut les classer ainsi : 1° *figurines du style primitif et archaïque,* représentant des idoles communes, avec des moignons en guise de bras, et n'offrant que l'apparence du visage humain ; 2° *figurines du style sévère,* gardant encore un peu de l'archaïsme du Ve siècle, et auxquelles se rattachent les bustes estampés en terre cuite où l'on a reconnu les types des divinités

chtoniennes percées d'un trou à leur partie supérieure pour recevoir des attaches; 3° *figurines du IVe siècle,* fabriquées à Tanagra, à Thisbé, à Aulis, à Athènes et à Corinthe, d'une infinie variété, et reproduisant soit des divinités, soit des scènes de la vie familière, et surtout de la vie féminine.

Ces figurines, qui ont reçu le nom général de *figurines*



Groupe en terre cuite de Tanagra. (Collection de M. J. Gréau.)

de Tanagra, lieu où on a commencé à les découvrir il y a peu d'années, dans les tombeaux, sont les plus remarquables et sont enlevées à prix d'or aujourd'hui par les collectionneurs. Elles ont révélé un côté complètement nouveau de l'art grec, la grâce familière. Quelques-unes de ces statuettes ont été faites d'une seule pièce ; mais la plupart étaient exécutées par morceaux : la face antérieure était obtenue d'abord dans un moule, au repoussé ; la tête et les extrémités étaient composées à part ; les costumes

retouchés à la pointe pour affecter une allure individuelle. Après une première cuisson, la figurine passait aux mains de l'ouvrier chargé de la peindre de la tête aux pieds, et quelquefois de dorer les ornements, comme les boucles d'oreilles et les diadèmes.

On peut voir dans une vitrine de la salle 13 une collection de ces statuettes de Tanagra d'époque et de travail différents. L'une des plus parfaites est la jeune femme placée au milieu, de haute stature, et qui, par sa démarche, par les lignes pures du visage, par les plis de son vêtement, a un admirable caractère.

CÉRAMIQUE ROMAINE ET GALLO-ROMAINE

C'est par la céramique que l'art toscan a commencé, et dans la céramique qu'il a été le plus original. Les Étrusques, qui, venus de tous les points du globe, formèrent la première population de l'Italie, puisèrent les premiers éléments de leur art dans les différentes contrées avec lesquelles ils avaient des relations, c'est-à-dire en Orient, puis en Grèce. De bonne heure ils se montrèrent habiles à manier l'argile.

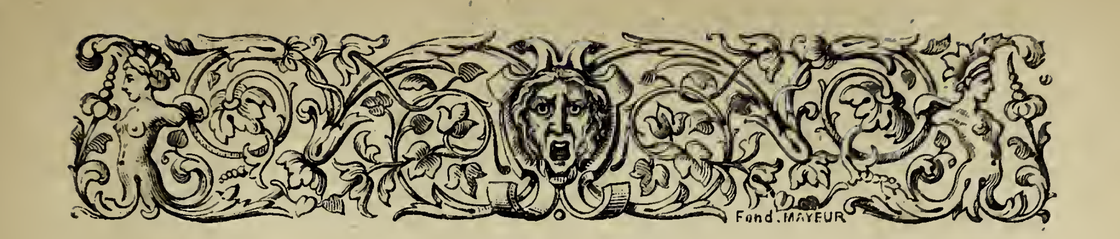
Disciples des Étrusques, les Romains ont eu une céramique qui participe des mêmes qualités. Nous ne parlons pas des produits communs, des tuiles plus ou moins ornementées, employées dans la construction des édifices ; mais seulement des céramiques fines auxquelles appartiennent : 1° les *ornements architectoniques;* 2° les *figurines ;* 3° les *lampes,* et 4° les *poteries* dites d'*Arezzo.*

L'art de la céramique parut s'éteindre avec le Bas-Empire et ce n'est plus, en Occident, que chez les peuples visités par les Romains qu'on peut suivre ses traces. Les poteries germaines, slaves, scandinaves, celtiques, gauloises, si curieuses qu'elles soient parfois, ne sont qu'un dernier reflet de l'art païen. On en a trouvé un grand nombre dans les tombes, dans les *tumuli;* et le Musée de Saint-Germain, les collections particulières telles que celle de M. Moreau, en contiennent de curieuses variétés. Elles étaient placées dans les tombes autour des squelettes; elles sont tendres,

très friables, d'une couleur gris cendré, quelquefois noires et paraissent avoir été préparées avec la mine de plomb. On a trouvé aussi dans des tombes gauloises des poteries rouges lustrées à pâte fine, serrée, très homogène et assez dure, recouvertes entièrement d'une glaçure extrêmement mince, d'un ton rappelant celui du corail et d'une décoration évidemment inspirée de l'Italie.



Tête de lion en terre cuite provenant de l'arsenal du Pyrée, à Athènes.
(Collection Gréau.)



CÉRAMIQUE ORIENTALE

CHINE

Suivant les légendes chinoises, c'est sous l'empereur Hoang-Ti, 2697 ans avant notre ère, que Kouen-Ou découvrit les premiers secrets céramiques. Mais en quoi consistaient ces fameux secrets? On a cru longtemps qu'il s'agissait de la porcelaine à ces époques reculées, et Stanislas Jullien *(Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise)*, bien qu'il se fût adressé aux meilleures sources pour son travail, a tellement confondu sous une même appellation les termes de grès, de porcelaine ou de faïence, qu'on ne peut ajouter foi à ses assertions. L'état actuel de la science permet d'affirmer, ainsi que l'a fait M. O. du Sartel *(la Porcelaine de la Chine, origines, etc.)*, que la fabrication de la porcelaine en Chine remonte tout au plus au premier siècle de notre ère. Avant cette date, la céramique chinoise se bornait simplement à la terre cuite vernissée ou émaillée. Il est vrai qu'elle prit bien vite un développement extraordinaire, et que, favorisée par les souverains et par les grands seigneurs, cette industrie atteignit dans l'empire du Milieu un degré de perfection qui ne saurait être dépassé.

Il est assez difficile de se reconnaître dans les produits infinis de la céramique chinoise. A. Jacquemart a ima-

giné une classification, qui semble d'abord assez ingénieuse, en divisant les porcelaines en familles verte, polychrome, etc., mais trop arbitraire pour présenter de sérieuses garanties, et qui aujourd'hui est abandonnée.

On distingue tout d'abord la *porcelaine blanche*, la plus ancienne, avec laquelle ont été fabriquées des pièces d'une pâte reconnaissable en ce qu'elle est un peu bise, courte, sèche, lourde, et ne se prêtant pas au travail du tour, ce qui explique pourquoi elles ont été moulées. Ces pièces sont généralement des statuettes de dieux et de déesses, d'une exécution merveilleuse et qui n'a jamais été égalée. D'autres pièces sont d'un blanc crémeux, ou recouvertes d'un vernis vitreux, transparent, et d'un ton qui rappelle celui de la cire ou de l'ivoire : ce sont des personnages symboliques ou encore de petits flacons à tabac, de formes lenticulaires, véritables bijoux d'un prix inestimable.



Grande potiche chinoise à décor polychrôme. (Collection Ed. André.)

Puis viennent les *porcelaines polychromes*, à couvertes unies, depuis le vert d'eau, d'un aspect si doux et si tendre, connu en Europe sous le nom de *céladon;* le jaune, et surtout le *jaune impérial;* le vert camélia; le brun clair appelé *feuille-morte;* les beaux rouges de cuivre qui donnent les fonds *haricots* désignés aussi sous le nom de *flambés*, aux colorations veinées et capricieuses, jusqu'au noir pur; la belle série des bleus, comme le *bleu turquoise*, le *bleu trempé*, obtenu par immersion, et qui, en coulant à la partie inférieure de la pièce, lui donne une coloration plus vigoureuse que celle du haut, le *bleu feuillé* semé de gouttelettes et d'apparence un peu granitée. Il faut ranger aussi dans cette catégorie de la plus brillante époque de la céramique chinoise les porcelaines à *fonds craquelés*, c'est-à-dire recouvertes d'un émail fendillé plus ou moins régulière-

ment, à réseau grand, moyen ou serré; les *porcelaines en camaïeu bleu sous couverte*, qui montrent, outre le bleu, quelques belles couleurs pouvant résister à la haute température nécessaire pour cuivre la porcelaine; les *porcelaines réticulées et à décors gravés et découpés à jour*, véritables tours de force; enfin, les *porcelaines à décoration polychrome sur couverte*, qui font éclater toute l'in-

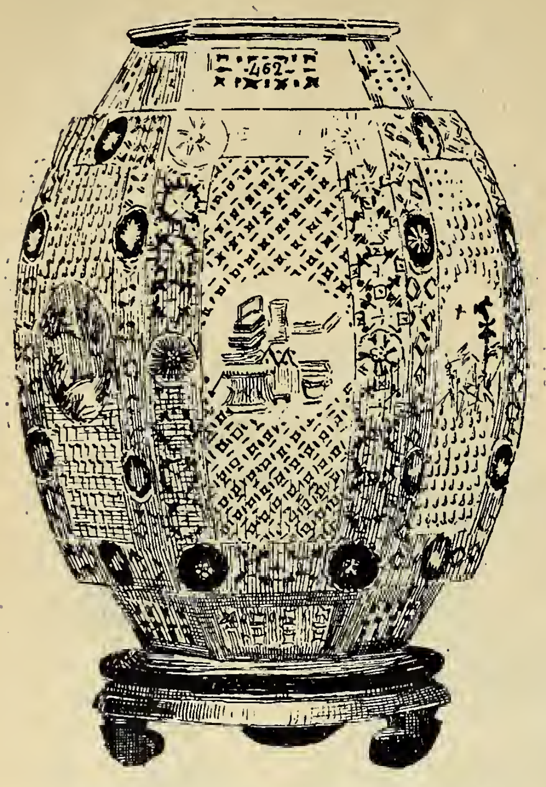


Théière en forme de caractère; porcelaine de Chine émaillée.
(Collection de M. Édouard André.)

géniosité des céramistes chinois, leur science de l'harmonie et leur extraordinaire patience.

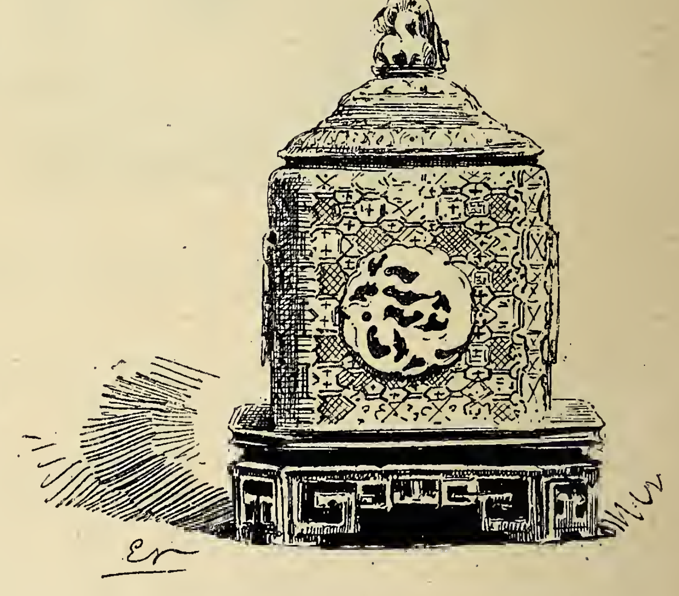
Ces classifications, déterminées par les couleurs employées, sont, on le voit, bien générales et bien vagues. Pour fixer d'une façon à peu près authentique la date d'une pièce de céramique chinoise, l'amateur a, pour se guider, le caractère du dessin et surtout la marque dont sont signées presque toutes les œuvres importantes. A partir de la dynastie des Mings, c'est-à-dire à dater de 1368, toutes les pièces, pour ainsi dire, portent une marque, à

l'exception cependant de celles qui ont été fabriquées aux XVIIe et XVIIIe siècles pour être envoyées en Europe par l'entremise de la Compagnie des Indes. Ces marques sont de plusieurs natures et ont toutes une signification réelle ou symbolique.



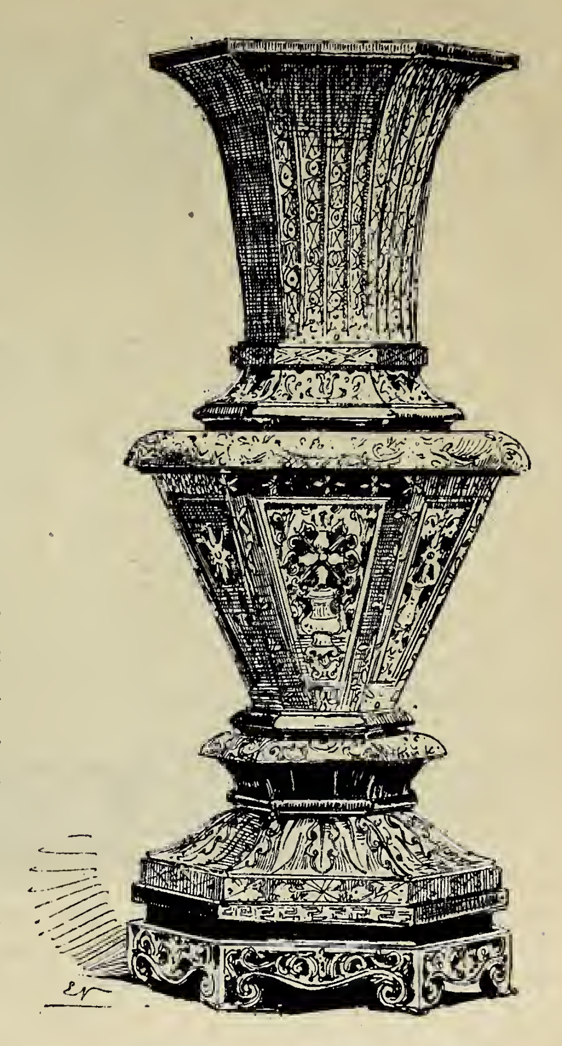
Lanterne ovoïde porcelaine chinoise.
(Collection Beurdeley.)

La céramique chinoise est brillamment représentée à l'Exposition de l'Union centrale, notamment par la collection Beurdeley qui paraît pour la première fois, croyons-nous, en public, et qui a été formée avec autant de savoir que de goût. Elle comprend des pièces de premier ordre et un grand nombre de morceaux fort intéressants ; nous citerons deux vases réticulés, à jour, dont le col évasé, s'ouvre dans un mouvement gracieux ; une charmante lanterne de porcelaine polychrome, d'une fabrication exquise ; un vase gris, aux larges flancs, d'un dessin plein de caractère ; des assiettes, des bols en porcelaine coquille d'œuf ; une infinité de vases aux formes ingénieuses, etc. Des pièces exceptionnelles dans la céramique chinoise sont les six



Petit brûle-parfum porcelaine de Chine.
(Collection Beurdeley.)

grands vases de forme ovoïde appartenant à M. Édouard André. Les uns ont des couvercles formés par des chimères dorées, et sont décorés de fleurs et d'oiseaux polychromes où domine la note rose; deux représentent des pics de rochers entourés de fleurs et de pivoines; il y en a un qui offre le spectacle d'une chasse au tigre. D'ailleurs, M. Édouard André n'a pas que ces pièces de grande dimension. C'est à lui aussi cette assiette en porcelaine coquille d'œuf, décor émaillé en bleu, avec rehauts d'or, qui représente un jeune homme jouant de la flûte et une jeune fille assise près d'une table; à lui encore, cette curieuse théière en forme de caractère chinois, en porcelaine émaillée sur biscuit, et cette rare assiette à revers rouge d'or, faisant partie de la série dite des *Philosophes!* Il a également de charmantes assiettes montrant au centre une femme entourée de ses enfants; un superbe vase à corps et col cylindriques à fond bleu, décoré de carpes en réserve peintes en rouge et d'autres poissons peints en or; une potiche obconique à fond vert piqueté, avec des médaillons où sont tracés des emblèmes de longévité.



Vase en porcelaine de Chine.
(Collection Beurdeley.)

Citons encore, dans la collection de M. Ph. Burty : un écran chinois, très élégant, du XVIIIe siècle; une très amusante tabatière formée par l'éléphant sacré (celui dont fut enceinte mystiquement la mère du bouddha Çakya-Mouni); dans la très nombreuse collection de M. A. Bloche : deux cornets à fond orange, à col évasé, décorés de grands

médaillons; trois vases ovoïdes à fond orange, à couvercles surmontés de chimères; une canette de forme sphérique, montée en argent, etc.; enfin, dans la collection de



Vase en porcelaine de Chine affectant la forme d'une amphore.
(Collection Beurdeley.)

Mme de Cassin, deux ravissantes potiches que Jacquemart eût classées dans la famille verte, ainsi que deux vases cylindro-ovoïdes, décorés de personnages.

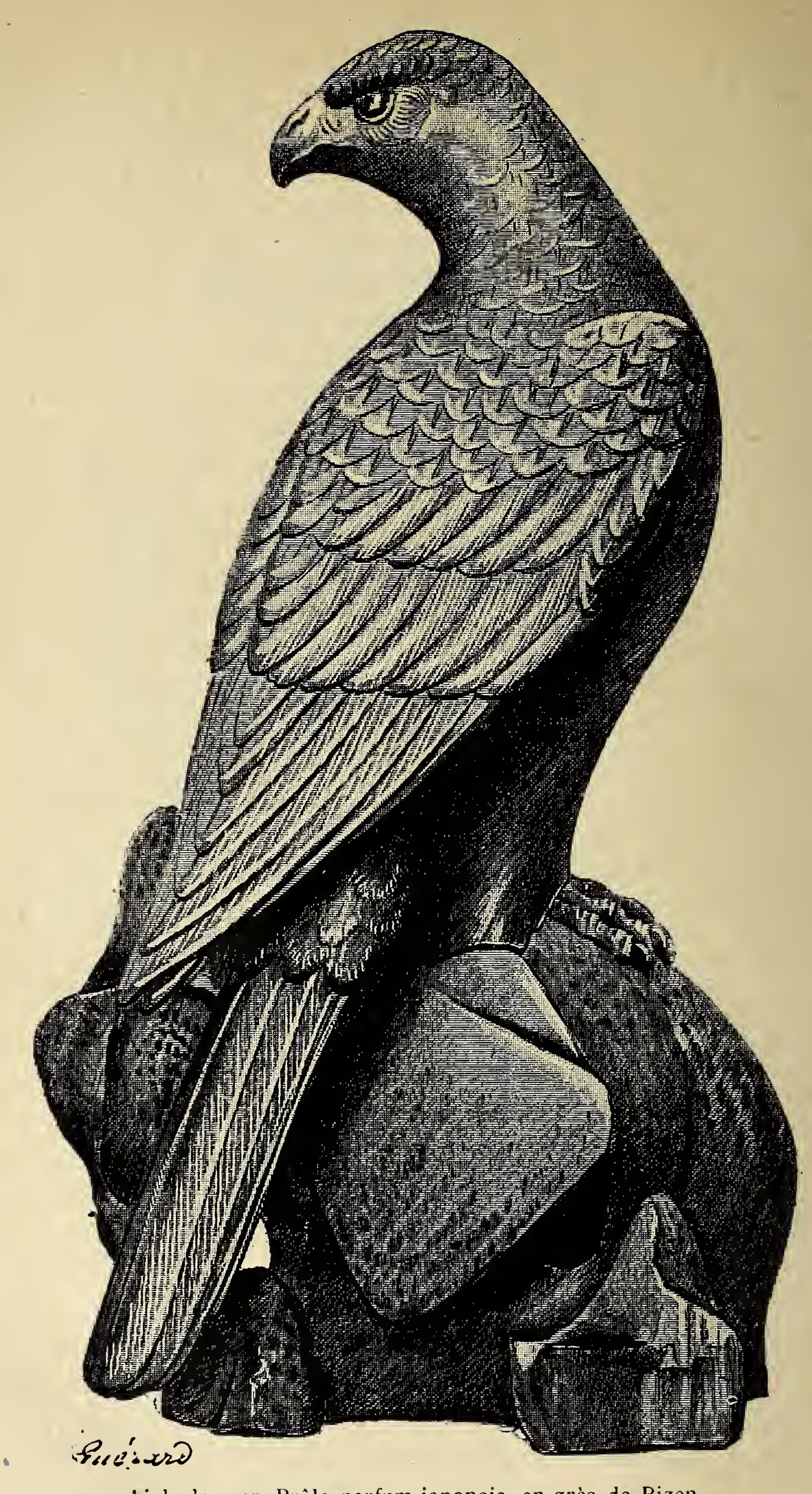
JAPON

On distingue deux éléments dans la céramique japonaise : l'influence coréenne qui domine jusqu'au XVe siècle, et l'influence chinoise. Le type coréen se compose d'une poterie dont l'émail présente un ton d'ivoire, rehaussé de peintures brunes d'une seule teinte. L'imitation de la

Chine a eu plusieurs degrés. En 1510, selon M. Bing (dans l'*Art japonais,* par Louis Gonse), Gorodayu-Shonsoui, natif de la province d'Icé, s'était embarqué pour la Chine qui venait, sous la dynastie des Mings, de porter la fabrication de la porcelaine à une grande perfection. A son retour, Shonsoui construisit des fours dans diverses localités de la province de Hizen où il avait découvert du gisement de kaolin. Bien qu'elles soient assez grossières, les pièces fabriquées par Shonsoui sont presque introuvables aujourd'hui. Les Japonais ayant envahi la Corée, de 1592 à 1597, en ramenèrent des légions de céramistes, et bientôt les œuvres de porcelaine de l'île de Nyphon eurent une originalité spéciale. Cette porcelaine, comme le constatent MM. J.-A. Audsley et J.-L. Bowes (*la Céramique japonaise*), est d'un blanc plus éclatant que celle de Chine; la terre en est d'une meilleure qualité; les dessins en sont plus simples, les ornements, moins chargés. Notre confrère, M. Burty, dont la collection japonaise renferme de véritables trésors, constate aussi de son côté avec quelle rapidité ce peuple si artiste sut s'affranchir de l'imitation chinoise pour s'abandonner au caprice de son individualité propre.

L'art national, au Japon, s'épanouit au début du XVIIe siècle. Le plus grand céramiste qui y soit honoré est Ninsei, qui travaillait à Hioto vers 1610. C'est Ninsei qui a créé la poterie à couverte fauve, au ton de crème finement fendillé et décorée en émaux verts, bleus et violets, avec mélange de rouge et d'or qu'on désignait, il y a quelques années, sous l'appellation de *vieux truité.* On a fait d'ailleurs de grands abus de la signature de Ninsei.

La collection si savamment formée de M. Ph. Burty offre l'histoire complète, dans ses grandes lignes, de la céramique japonaise. On voit notamment dans la vitrine qui lui est consacrée à l'Exposition du Palais de l'Industrie toute une suite de spécimens de blancs du Japon, anciens ou récents, entre autres une assiette à marli gaufré, décorée dans le rond intérieur d'un décor pseudo-chinois; une petite gourde en terre de Seto, avec couverte gris jaunâtre, qui est également un spécimen des anciennes fabrications céramiques du Japon au XVIe siècle, ainsi qu'une jarre en



Aigle de mer. Brûle-parfum japonais, en grès de Bizen.
(Collection Ph. Burty.)

grès de Bizen à deux boutons sur le col d'une date un peu postérieure et dont la coloration noire du vernis était due à des fumigations d'aiguilles de pin; une élégante corbeille imitant le bambou clissé fin, d'un ton noir rougeâtre et d'une remarquable exécution; un vase en forme allongée



Petit vase en forme de poisson. (Collection de M. Bing.)

de panier de pêcheur imitant également le bambou clissé et auquel un léger vernis a donné l'apparence du bronze. C'est encore un grès de Bizen que cet aigle de mer posé sur un rocher, les ailes un peu ouvertes, et tournant la tête avec tant de fierté, forme ingénieuse d'un brûle-parfums d'où la fumée s'échappe par les yeux.

Parmi les beaux produits de céramique japonaise qui se trouvent encore à l'Exposition, il faut citer un grand

plat, décor bleu, sous couverte, rehaussé d'or, de rouge et de noir, avec de grands rinceaux fleuris coupés par des médaillons à quatre lobes, et un autre grand plat à décor bleu orné de rouge, appartenant à M. Édouard André, et aussi une assiette joliment ornée de fleurs en réserve sur fond rouge à M. Delaherche.

PERSE — ASIE MINEURE — RHODES

Une grande obscurité règne encore au sujet des produits céramiques du continent asiatique. Il est certain que, dans l'Asie Mineure, l'usage des revêtements polychromes en terre cuite de couleurs vitrifiées remonte à la plus haute antiquité; les dessins ne sont pas émaillés; c'est une glaçure composée de silicate alcalin d'alumine, sans trace de plomb ni d'étain. Ces belles glaçures, les Persans les connurent à une époque sans doute bien éloignée et qu'on n'est pas parvenu à déterminer; ils en importèrent l'usage en Turquie, en Égypte, lorsque les princes Seldjoukides firent venir de Perse et d'Arabie des artistes chargés de décorer les monuments publics. C'est à cette époque que de grandes fabriques de faïences et carreaux émaillés furent établies à Nicée, à Brousse et à Damas.

Les procédés de fabrication des céramistes persans qui, une fois introduits en Europe, ont eu une influence décisive, ne sont pas clairement établis; mais le fait capital qu'ils démontrent, c'est que chez ce peuple, on connaissait dès les temps les plus reculés l'émail stannifère ou émail blanc opaque à base d'étain, masquant la couleur de la terre qu'il recouvre, et pouvant recevoir les colorations les plus riches, les plus brillantes et les plus variées. L'Inde également nous offre des spécimens de poteries recouvertes d'un vernis couleur vert sombre ou d'un magnifique brun doré, parfois d'un vernis bleu turquoise d'une limpidité charmante ou d'une riche couleur de pourpre foncée. Quelques-unes sont émaillées avec une science, une adresse, un goût admirables.

La céramique persane, si particulière, si originale au point de vue technique de la composition des pâtes comme au point de vue du décor, fut directement transmise aux

Arabes qui eux-mêmes en importèrent en Europe les procédés de fabrication par deux voies différentes, l'Espagne et la Sicile. Les célèbres poteries hispano-mauresques se caractérisent par l'élégance des formes et par le charme des tons lustrés métalliques dont elles sont recouvertes, ce qui



Plaque de revêtement en carreaux de faïence persane.
(Collection J. Maciet.)

leur a valu par excellence le nom d'*œuvres dorées*. Lorsqu'elles arrivèrent en Europe, vers le xve siècle, ces terres à reflets furent aussitôt admirées par les connaisseurs et servirent de modèles aux industries naissantes de l'Italie. Dans son *Histoire des faïences hispano-mauresques*, M. le baron Ch. Davillier subdivise ces poteries en différents groupes, suivant leur style et leur facture : celles de Malaga, le plus ancien et le plus important centre de la fabrique mau-

resque d'où sort, par exemple, le fameux vase de l'Alhambra; celle de Valence qui donnait aux terres un reflet plus vigoureux et plus violent, comme en témoignent deux vases élégants à quatre anses appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild; celle de Manisès; celle de Majorque. Les poteries *siculo-mauresques* ou *siculo-arabes,* originaires de Sicile, ont un caractère très tranché : l'émail entièrement bleu est recouvert d'ornements vermiculés à reflets auréo-



Assiette à reflets métalliques. (Collection de M. Ed. André.)

cuivreux. Leur aspect est plus franchement arabe. La décoration est cernée par un trait noirâtre réchampi en bleu un peu ardoisé. Enfin, pour achever la nomenclature de ces poteries d'origine orientale, il ne faut pas oublier les faïences fabriquées dans l'île de Rhodes, à Lindos, d'un caractère absolument persan à l'origine, qui se modifia par la suite au xve siècle, faïences qui furent, grâce à Héron de Villeneuve, vingt-cinquième maître de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem, de 1319 à 1346, une des plus productives industries de l'île.

On ne trouve pas à l'Exposition de l'Union centrale de spécimens de ces diverses fabriques que nous venons de nommer et dont le style se rattache plus ou moins à l'Orient. Nous citerons cependant quelques belles plaques de revêtement persanes: M. de Vogüé a envoyé diverses poteries de Perse remarquables par la forme et le décor : une coupe hémisphérique à pieds coniques décorée en bleu ; un coffret de toilette rectangulaire à compartiments supérieurs, décoré de personnages et de fleurs en bleu et en noir; une superbe aiguière à corps ovoïde, fond violet aubergine, montrant sur chaque face un médaillon ajouré en forme de palme et décoré d'arabesques émaillées en bleu, jaune et blanc; enfin deux cadres de carreaux de revêtement provenant de la mosquée Verte (Yéchil-Djami), de Brousse, bâtie par le sultan Mohammed Ier Tchlélebi qui mourut en 1421. On remarquera aussi de très intéressants panneaux de revêtement en faïence persane exposés par M. Jules Maciet et diverses pièces de même provenance par M. Duranton : une croix à reflets mordorés, de nombreuses étoiles à décors de fleurs, des carreaux rectangulaires en largeur avec caractères en relief, des fragments de chambranles et de frises, etc.

Quant à la fabrique de Rhodes, elle est représentée par de curieux plats à M. de Vogüé : l'un est décoré d'une palmette et de fleurettes semées en bleu de deux tons sur fond blanc; un autre est décoré en bleu et noir d'un semis de trèfles et de strilles. D'autres plats appartenant à M. Duranton sont également très curieux. Nous citerons aussi une plaque à rosaces gros bleu et bleu turquoise.

Mais avec la fabrique de Rhodes, nous voici revenus à l'étude de l'influence exercée au xve siècle par l'Orient sur la fabrication occidentale. Nous allons rentrer en Europe.



MOYEN AGE

POTERIES VERNISSÉES

L'usage de recouvrir les poteries d'un vernis à base de plomb, usage que les potiers de quelques contrées seulement de l'ancien monde avaient connu et pratiqué, et dont nous avons signalé plusieurs intéressants spécimens dans les vitrines de la collection Gréau, semble avoir été perdu pendant plusieurs siècles; tout au moins, n'est-ce pas au delà du XIIe siècle que l'on peut faire remonter les plus anciennes poteries de ce genre trouvées en Europe.

A partir de cette époque, les fabriques se multiplièrent en France, en Italie et en Allemagne, avec d'autant plus de rapidité qu'il y avait là un progrès immense et que le vernis dont on revêtait ainsi les poteries leur donnait, surtout à celles qui servaient aux usages de la vie domestique, une propreté et une solidité que n'avaient pas les terres plus ou moins poreuses dont on s'était servi jusqu'alors.

Pouvant plus facilement résister aux influences extérieures, protégées qu'elles étaient par leur manteau d'émail, les poteries furent également employées à la décoration extérieure des maisons et des édifices; les habiles artisans du XIIIe et du XIVe siècle surtout s'ingénièrent à en varier les formes et surtout la décoration; bientôt ils trouvèrent

le moyen de colorer à l'aide d'oxydes métalliques des terres finement broyées et lavées avec soin, et d'en recouvrir l'objet qu'ils voulaient décorer d'une couche peu épaisse qu'ils enlevaient ou grattaient par places, formant ainsi par la superposition de la couleur propre de la pâte ou de celle de la couche ou *engobe*, des dessins accompagnés fréquemment d'inscriptions et dans lesquels se montrait leur esprit inventif et parfois facétieux.

Un autre mode de décoration très souvent employé consistait à former les dessins, figures ornements ou lettres, au moyen de pâtes liquides, diversement colorées, qui faisaient épaisseur sur la terre où elles étaient déposées pour ainsi dire goutte à goutte. Ce procédé est encore employé aujourd'hui dans plusieurs fabriques, notamment en Suisse, dans les environs de Berne. — Le grand plat de M. Delaherche offre un des plus beaux et des plus curieux spécimens de ce genre de décoration.

Au xv[e] siècle et pendant une partie du xvi[e], on se servit d'un troisième procédé qui consistait à modeler en relief, dans la pâte même, les sujets décoratifs, ou à les estamper à part, au moyen de moules en bois ou en terre cuite et à les appliquer ensuite en les collant à l'aide de *barbotine* ou terre délayée à l'eau ; quelquefois même on les estampait directement sur l'objet lui-même.

C'est à l'aide de ces procédés qu'ont été décorées les curieuses poteries vernissées appartenant à M. de Liesville et c'est également ce mode d'ornementation qui fut mis en pratique plus tard sur les grès allemands dont nous verrons plus loin une si nombreuse et si belle collection appartenant à M. Spitzer.

En France, les plus importantes fabriques de poteries vernissées étaient surtout celles des environs de Saintes, de Rennes, de Caen et de Rouen, dans l'Ouest, celles du Beauvoisis, qui pendant longtemps encore conservèrent une assez grande réputation, celles de la Champagne, notamment de Troyes, où l'on a fabriqué des carreaux en terre vernissée aussi remarquables par leur solidité que par la variété et l'ingénieuse ordonnance de leur décoration, et, enfin, celles des environs d'Arras qui subsistèrent pendant plusieurs siècles et qui, au xviii[e], employaient encore les procédés et le style de la décoration

du xve. Les spécimens qui figurent à l'Exposition, de ces différents centres de fabrication, serviront, mieux que nous ne pourrions le faire ici, à montrer les caractères distinctifs de leurs produits.

ITALIE (FAÏENCES)

Il est probable que l'art hispano-arabe fut apporté en Italie par des ouvriers venus de Majorque, de Manisès ou de Valence. Si l'on étudie avec attention les premiers produits de la céramique italienne, on y remarque deux caractères bien distincts : l'un qui paraît être né sur le sol même, grâce à Luca della Robbia, et dont on ne retrouve d'analogue dans aucune des céramiques antérieures au xvie siècle; l'autre qui continue les traditions, les procédés de fabrication de la céramique orientale avec de sensibles modifications. Chez Luca della Robbia, la terre cuite est recouverte d'un émail blanc opaque à l'apparence solide; dans les majoliques, au contraire, d'origine arabe ou persane, les couleurs sont employées légèrement à l'eau, par teintes successives, recouvertes après la décoration d'un émail vitreux, transparent, mince, dont l'éclat tient sans doute à son peu d'épaisseur. Nous allons, d'ailleurs, passer rapidement et successivement en revue les différentes fabriques de céramique italienne.

Œuvres de Luca della Robbia et de son école. — Chef de la famille della Robbia, Luca naquit à Florence, en 1399 et non en 1388 comme dit Vasari (*Les Luca della Robbia, leur vie et leur œuvre,* par J. Cavallucci et Émile Molinier). Après avoir conquis une grande réputation comme sculpteur, il se mit à travailler aux poteries et trouva le moyen, comme dit Vasari, de couvrir la terre d'un émail fait avec de l'étain, du cuivre, de l'antimoine et d'autres minéraux et mélanges cuits au feu de four. Ces essais obtinrent une réussite complète et valurent au sculpteur florentin des commandes de tous les points de l'Europe. Que Luca della Robbia ait été réellement l'inventeur de l'application sur ces sculptures en terre cuite d'un enduit vitrifié, d'un émail, ou qu'il ait su, comme il paraît être plus probable, développer les procédés déjà

connus, il n'en est pas moins vrai que son influence a été considérable. Si l'émail opaque à base d'étain n'est pas une création du célèbre sculpteur florentin, c'est à lui du moins que revient l'honneur de l'avoir appliqué à des ouvrages de haut-relief. Jusqu'à l'année de sa mort, en 1482 (20 février], Luca produisit un très grand nombre d'œuvres dont on a dressé la liste (Voir le beau travail de M. Barbet de Jouy, celui de MM. Cavallucci et Molinier, celui de M. Bode, etc.), qui sont toutes empreintes de noblesse, de simplicité, d'expression. On trouve à l'Exposition de l'Union centrale un échantillon des œuvres produites à l'école de Della Robbia dans le haut-relief, appartenant à M. Desmottes. L'héritier de Luca della Robbia, son neveu Andrea, qui, jusqu'à l'âge de quarante-quatre ans, partagea tous ses travaux, continua sa profession et laissa lui-même les secrets de ses beaux procédés à trois de ses fils, Giovanni, Girolamo et Luca, qui se dispersèrent, et dont l'un, Girolamo, vint en France où il travailla au fameux « Château de Madrid », au bois de Boulogne.



Terre-cuite de l'École de Della Robbia.
(Collection de M. Desmottes.)

Majoliques italiennes (xve et xvie siècles). — Les majoliques ou faïences fabriquées en Italie à partir du xvie siècle ont pour trait commun ce caractère, qui les distingue des faïences françaises ou étrangères des siècles suivants, que l'émail servant pour ainsi dire d'engobage à la terre

est recouvert lui-même d'un autre émail vitreux, transparent, qui donne la glaçure aux couleurs. Dans les secondes, au contraire, la couleur est incorporé dans l'émail en fusion. La décoration des majoliques, qui a beaucoup varié, suivant les fabriques, était transportée sur chaque pièce au moyen d'un calque piqué, qui dessinait légèrement au pointillé les contours que l'on repassait ensuite

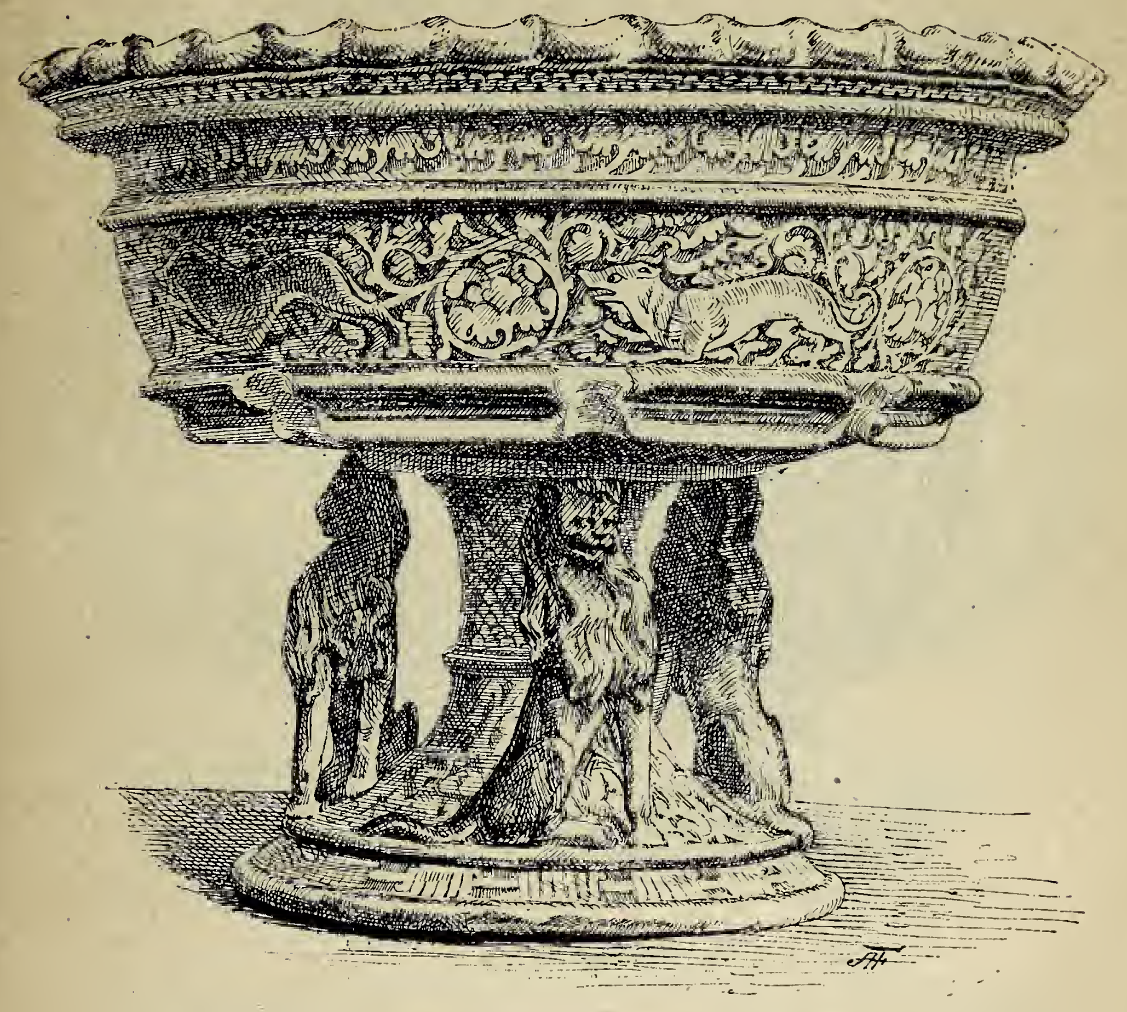


Grand plat en faïence d'Urbino, avec encadrement en grisaille.
(Collection de M. le baron Seillière.)

en traits violets ou bleus. Les motifs représentés étaient le plus souvent fort compliqués, et les plats ou les vases représentent tout un monde mythologique, les fables qu'aima la Renaissance, ou les scènes de la vie aristocratique d'alors. Voici succinctement les principales fabriques de majoliques italiennes :

Fabrique de Faenza, une des plus anciennes, et la plus importante, à qui revient l'honneur d'avoir donné en France le nom de faïences aux poteries émaillées. Sa création semble remonter aux Manfredi, seigneurs de Faenza,

de 1354 à 1501. La correction du dessin, la douceur des teintes, l'élégante simplicité des formes caractérisent les œuvres de cette provenance. On remarque sur le revers de la plupart des pièces de cette fabrique des lignes concentriques, tantôt bleues, tantôt orangées, et souvent aussi un cercle traversé par une croix formant une sorte de roue



Coupe en faïence de la Frata. (Collection de M. le baron Seillière.)

avec quatre rayons. Beaucoup de plats et de vases de même origine portent en outre sur leurs faces principales un masque vu de face, au crâne allongé et à la barbe s'épanouissant en feuilles d'acanthe.

Fabriques de la Toscane. — A Caffagioli, petite localité située près de Florence, se trouvait une fabrique de céramique dont on distingue les œuvres par une marque spéciale consistant dans l'inscription du nom de la localité accompagné d'un grand P et d'un S et souvent d'un semis

de fleurettes bleues au trait. La couleur de ces pièces sont le plus souvent d'un bleu vif avec des tons orangés.

Fabrique de Castel-Durante (*duché d'Urbino*), dont les œuvres apparaissent vers les premières années du XVIe siècle et se confondent quelquefois avec celle d'Urbino, sa voisine. La décoration des plats, des assiettes, des vases, notamment des vases de pharmacie, ornés surtout de trophées, réservés en blanc sur des fonds de couleurs variées, dessinés en traits bleus et modelés en bistre, n'est pas d'un style très élevé, mais a toujours une coloration harmonieuse, un peu pâle, et une forme correcte.



Vase italien de la Renaissance.
(Collection de M. Valpinçon.)

Fabrique de Pezzaro (*duché d'Urbino*), petite ville située sur les bords de l'Adriatique, dont les faïences sont à reflets métalliques, avec un revers simplement vernissé ou couvert d'émail blanc, orné de lignes concentriques d'un ton jaune feu. Les pièces de cette fabrique, désignées sous le nom d'*amatorii,* sont décorées de bustes, de portraits, de devises; les plats ont des marlis ornés, par quartiers, d'imbrications, de feuillages, de fleurons séparés par des filets; les figures sont modelées en bleu clair.

Fabrique d'Urbino, celle qui a donné les produits les plus remarquables de la céramique italienne au XVIe siècle, et pour laquelle travaillèrent les plus éminents artistes, au nombre desquels on cite même, probablement à tort, Raphaël. Beaucoup de plats d'Urbino sont signés de

Guido Durantino, qui paraît avoir été le premier à représenter, sans tenir compte de la forme des pièces, des personnages occupant toute leur superficie, ce qui amène souvent des déformations fort déplaisantes. On cite aussi, parmi les artistes de cette fabrique, Xanto qui copia principalement des gravures d'après Raphaël; Orazio Fontana, qui employa des décors de grotesques sur fond blanc, etc., etc.

Fabrique de Gubbio, dont les beaux plats à reflets métalliques, dus pour la plupart à Maestro Giorgio, mar-



Vase en faïence d'Urbino (XVIe siècle). (Collection du baron F. Seillière.)

qués du chiffre de cet artiste, sont toujours ornés de lignes courbes simulant des fleurons, plusieurs fois répétés, ainsi que d'entrelacs.

Fabriques du royaume de Naples, dont le centre principal était la petite ville de Castelli, dans les Abruzzes, et qui ne paraissent guère avoir pris de l'importance que dans la seconde partie du XVIIe siècle.

Fabrique de Venise, dont l'existence a été constatée par M. le baron Davillier (*les Origines de la porcelaine en Europe, 1882*), et qui remonte à l'année 1470, d'où semble être sorti (fait capital pour l'histoire de la céramique) le premier essai de porcelaine européenne, avant même l'in-

stallation de la fabrique de Florence, où ont été exécutées les porcelaines des Médicis.

Enfin, mentionnons pour mémoire les fabriques de Sienne [Toscane], Padoue, Pavie, Savone, etc., etc., fondées au XVIe ou au XVIIe siècle, et dont il existe dans les collections des spécimens assez intéressants.

FRANCE (FAIENCES)

Tandis que l'art de la céramique prenait en Italie un tel éclat à l'époque de la Renaissance, en France l'élan commençait à être donné. Toutefois les faïences à émail stannifère ne remplaçaient pas encore les simples terres à vernis de plomb, comme nous l'avons dit plus haut, et les terres vernissées de Beauvais, de Rennes, de Saintes, de Sadirac près Bordeaux, de Paris furent employées jusqu'à ce qu'enfin vers 1540, un potier rouennais, nommé Maclou Abaquesne, établît une fabrique de faïences, inspirée des procédés italiens; mais dans ce conflit d'un moment entre les ouvrages nationaux et ceux de l'étranger , entre les terres vernissées et la faïence, surgirent deux manifestations isolées dont s'enorgueillit la céramique française et qui fournirent de véritables bijoux céramiques.

Nous allons en dire quelques mots.

FABRIQUE D'OYRON

La fabrique du château d'Oyron [Deux-Sèvres] fut établie, vers 1524, par Hélène de Hangest, dame de Boissy, veuve d'Arthur Gouffier, ancien gouverneur de François Ier. Les pièces qui en sortirent, et dont on ne connaît environ qu'une quarantaine, désignées longtemps sous le nom de *Faïences de Henri II*, présentent un caractère absolument original de fabrication et de décoration qui permet de ne les confondre avec aucune autre : la pâte en est fine, très blanche et recouverte d'une glaçure mince, transparente, avec un ton d'ivoire. Grâce aux découvertes récentes de Benjamin Fillon [*l'Art de la terre chez les Poitevins*], on connaît exactement l'histoire de cette fabrication si particulière. Elle se divise en trois périodes : à la première appartiennent les pièces dont les

ornements incrustés sont d'une seule couleur et n'ont qu'un petit nombre de parties colorées autrement qu'en brun noir, en brun clair, ou en rouge d'œillet; à la seconde appartiennent les pièces d'une admirable exécution, d'une forme architecturale très étudiée, souvent trop lourde comme en témoignent certaines salières triangulaires ou carrées aux pilastres ornés de chapiteaux; à la troisième période, enfin, appartiennent les pièces d'une exécution un peu moins soignée, avec des ornements d'animaux. Sur un certain nombre de faïences d'Oyron, on reconnaît, parmi les ornements légers et délicats, la salamandre de François Ier, le blason de Henri II, sa devise [trois croissants] ou sa lettre initiale H, entrelacés avec les deux D de Diane de Poitiers, enfin les couleurs de deuil, noir et blanc, si à la mode à la cour de France, et que Henri II porta toute sa vie.

ŒUVRES DE BERNARD PALISSY

C'est à Bernard de Palissy qu'il faut reporter l'honneur d'avoir élevé l'art d'émailler la faïence à des degrés jusqu'alors ignorés en France. Sans entrer dans le détail de ses laborieuses et courageuses recherches, nous dirons que ses œuvres, ses faïences couvertes d'émaux jaspés, puis ses plats ou bassins rustiques ornés de serpents, poissons, lézards, grenouilles, etc., enfin ses plats à ornements et à figures en bas-reliefs, ses aiguières imitées des étains de Briot, ses saucières, ses flambeaux, ses salières, ornées de figures de sirènes et de masques grimaçants, sont caractérisés par un style tout à fait original et par des qualités de facture qu'il importe de signaler : les figures, ornements, animaux sont exécutés en relief, rehaussés par un mélange de teintes chaudes, brunes, blanches, bleues, jetées en taches grassement parfondues. « Les objets naturels placés sur cette faïence, disent MM. d'Armaillé et Salvetat, sont très exacts de forme et de couleur; car, hormis quelques feuilles, ils étaient tous moulés d'après nature, c'est-à-dire sur les objets eux-mêmes. Le choix qu'il en fait indique que ce potier était un savant naturaliste, car les coquilles fossiles dont il a orné ses pièces sont les coquilles ter-

tiaires du bassin de Paris. Les poissons sont ceux de la Seine; les reptiles et les plantes [ce sont ordinairement le cresson, la langue-de-cerf, de petites fougères et des feuilles de chêne] sont empruntés au bassin de Paris. On n'y rencontre aucune production naturelle étrangère. Les moules] étaient probablement formés sur des objets vivants. »

ALLEMAGNE (LES GRÈS CÉRAMES)

Il nous faut ici parler d'un groupe singulier dans la fabrication céramique, celui des grès, auquel Alexandre Brongniart a ajouté l'épithète de *cérames,* afin de distinguer cette poterie de la roche quartzeuse qui porte également le nom de grès. La fabrication en a été, pour ainsi dire, particulière à l'Allemagne depuis le XVIe siècle, et on les divise en quatre variétés principales suivant les couleurs de leurs pâtes et celles de leurs glaçures: 1° *grès à pâte blanchâtre ou gris-perle sans aucune glaçure*, qui furent fabriqués à Sigbourg, près de Cologne, et qui affectent la forme de canettes cylindriques ornées en relief de médaillons représentant des scènes de l'Ancien Testament ou des figures allégoriques; — 2° *les grès à pâte jaunâtre recouverts d'une glaçure brune,* qui sont les plus communs fabriqués près d'Aix-la-Chapelle ou près de Cologne, et qui sont également ornés de frises circulaires représentant



Chope en grès. (Collection de M. Tollin.)

des objets bibliques, des scènes de chasse, de danse, etc.; 3° *les grès à pâte grise ou bleuâtre,* décorés d'émaux

Pot à tabac en grès. (Collection de M. Tollin.)

bleus, violets ou bruns, fabriqués près de Coblentz, les plus richement ornés, les plus ingénieux par la forme et la décoration.





TEMPS MODERNES

FRANCE (FAIENCES DE NEVERS)

On a vu que les premières tentatives pour introduire en France l'industrie des faïences émaillées furent faites par le potier Abaquesne, qui avait produit les beaux carreaux du château d'Écouen. Mais ce n'est en réalité qu'à partir du commencement du XVIe siècle, en 1608, qu'on commença à exécuter en France, dans la ville de Nevers, la véritable faïence émaillée. L'influence de Catherine de Médicis, fille d'un duc d'Urbino, n'y fut pas étrangère. Cette princesse ayant installé son parent Louis de Gonzague dans le duché de Nevers, celui-ci fit venir des artistes italiens qui, ayant trouvé sur notre sol les matériaux nécessaires, se mirent à produire des faïences imitées d'Urbino et de Faenza, avec des sujets dessinés au violet de manganèse, représentant des scènes de l'Ancien Testament de l'histoire romaine, avec des ornements inspirés de l'antique. C'est là la première période. La fabrication se stabilisa ensuite, selon M. du Broc de Ségange [*les Faïenciers et les Émailleurs de Nevers*], entre les mains des frères Conrad, venus d'Italie. Le camaïeu bleu, quelquefois rehaussé de manganèse, domina alors dans la décoration dont les motifs furent empruntés aux porcelaines orientales. A partir de 1632, les Conrad eurent pour rival Pierre Custode, et la

faïence de Nevers parvint à son apogée avec ses fonds bleu perse, ses décors d'arabesques, de fleurs, d'animaux ou de personnages en blanc fixe parfois rehaussé de jaune. Le fond jaune domine même quelquefois comme dans le petit flacon appartenant à Mme G. Martin, qu'on voit à l'Expo-



Vase en faïence de Nevers.
(Collection de Mme Georges Martin.)

Bouteille en faïence de Nevers.
(Collection de M. Giraldeau.)

sition du Palais de l'Industrie; mais ces types sont extrêmement rares.

Après cette période, c'est-à-dire dès les premières années du XVIIe siècle, la faïence de Nevers, qui n'occupe pas, au point de vue de l'art, une bien grande place dans l'histoire de la céramique, parut tomber en décadence, et les gourdes et saladiers ornés de scènes licencieuses, couvertes d'inscriptions plus ou moins grivoises, qu'on fabriqua en grand nombre jusqu'à la Révolution, ne méritent d'être signalés ni pour leur forme ni pour leur exécution. Quant

aux mauvaises imitations entreprises par les potiers nivernais des produits polychromes des autres fabriques françaises, on les reconnaît aisément à l'absence de la couleur rouge qu'on ne réussit jamais à obtenir à Nevers.

FAIENCES DE ROUEN

C'est sans contredit la faïence de Rouen qui occupe la première place dans l'histoire de cette industrie, non seulement par le nombre et l'importance de ses fabriques, mais surtout par la beauté et la variété de ses décors, la pureté et l'éclat des couleurs, le charme harmonieux et la perfection de son exécution. Nous avons vu le potier Abaquesne faire à Rouen, au milieu du xvie siècle, les premières tentatives de faïence. De cette époque, l'Exposition du Palais de l'Industrie nous montre une curieuse table décorée en carreaux provenant du château d'Écouen, et qui appartient à M. Dupont-Auberville. Vers 1645, Edme Poterat commençait à établir sa manufacture que son fils Louis devait bientôt considérablement agrandir, et qui devait en susciter beaucoup d'autres. Les faïences rouennaises peuvent être divisées en trois catégories suivant la date de leur exécution, et se distinguent par des différences très nettes dans la forme et dans le décor. Au début, les plats, les assiettes à larges bords, à bassins étroits et profonds, ornés en camaïeu bleu de chimères, d'oiseaux ou de fleurs, sont franchement imités de l'Italie avant de se revêtir peu à peu de ces décors vraiment originaux et français, qu'on appela à *lambrequins* ou à *broderies*, dont les motifs sont empruntés aux étoffes, aux dentelles, aux ornements de livres, etc. On trouve à l'Exposition de l'Union centrale de magnifiques types de cette période dans la *Bannette* à pans coupés, avec décor bleu et rouge de lambrequins et paniers fleuris, appartenant à M. Édouard André [*Salle 17, n° 11*]; dans les vases avec fleurons en jaune et rouge, les sucrières, plats, assiettes, compotiers, etc., appartenant à M. Delaherche [*Salle 17, n°s 34, 35, 37, 38, 55, 57, 88*, etc.]; dans le grand plat de M. Doucet, au centre duquel est une armoirie d'alliance surmontée d'une couronne de marquis; dans le vase polychrome, au même, dont la panse est ornée

de médaillons en réserve contenant des paysages; dans la collection de M. Giraldeau, dans celle de M. Gaston Le Breton, le savant conservateur du musée céramique de Rouen, qui a su rassembler de véritales merveilles, et dont la vitrine renferme d'admirables spécimens; enfin dans la



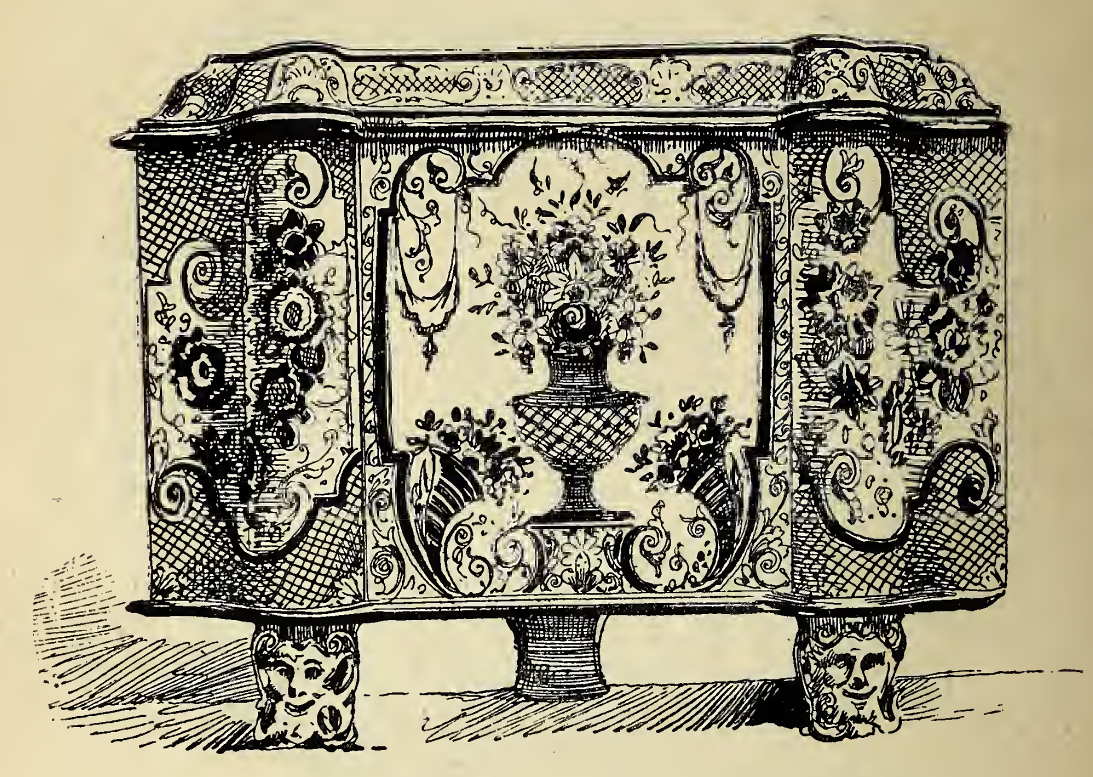
Plat en faïence de Rouen. (Collection de M. Giraldeau.)

série des assiettes de M. Maze-Sencier qui sont des pièces historiques.

La seconde période de la faïence rouennaise, qui est la plus florissante, est caractérisée à la fin du XVIIe siècle par ce qu'on a appelé le décor de *style rayonnant,* dont le principe repose sur la répétition des ornements et qui fournit des combinaisons symétriques d'une richesse incomparable. Tel est le grand plat en bleu et rouge très vif

de M. Gaston Le Breton *(n° 9)*, les assiettes bleues et rouges avec fleurs au centre, au même *(nos 46, 48, 51)*, une assiette de M. Maze-Sencier, en bleu, portant au centre un large motif de rinceaux et d'ornements fleuronnés *(n° 12)*, ou une autre assiette, au même, à bordure formant huit arcades rayonnantes ornées chacune à l'intérieur d'un sujet à pendentif, ayant au centre un cygne dans un médaillon à découpure *(n° 21)*, etc.

Une troisième période nous montre, vers la fin du



Chaise percée en faïence de Rouen. (Collection de M. Giraldeau.)

XVIIe siècle, la floraison du décor polychrome. Un caractéristique exemple de cette fabrication est le service commandé pour le duc de Montmorency-Luxembourg, quand il fut nommé gouverneur de Normandie, en 1728, et dont on voit une pièce dans la *salle 17* du Palais de l'Industrie, appartenant à M. Maze-Sencier : c'est un couvercle de soupière, surmonté d'un serpent enroulé, avec bordure losangée en vert rehaussée de rouge avec réserves de fleurs. Ce service est attribué au potier Guilbaud, le créateur d'un style spécial composé de pagodes et de paysages fleuris.

A cette époque, apparaissent les pièces décorées au centre de grands médaillons à bords lobés et à fond jaune ocré sur lequel se détachent en bleu foncé, presque noir, des arabesques au milieu desquelles ressortent des figures



Plat en faïence de Rouen. (Collection de M. Gaston Le Breton.)

d'amours légèrement modelées en bleu. Tel est, par exemple, le superbe plat appartenant à M. Le Breton (*n*° *12*) que nous reproduisons ici.

Dans la dernière moitié du règne de Louis XV, la faïence rouennaise subit, elle aussi, la folie du rocaille. C'est l'époque des bordures irrégulières, des torches enflammées, des trophées d'armes, en un mot de ce qu'on a

appelé le décor *au carquois*. Tels sont les plats longs de M. Delaherche *(nos 51, 52)*. Puis vient le décor dit *à la corne*, parce qu'il est formé par une sorte de corne d'abondance d'où s'échappent des tiges de fleurs accompagnées d'insectes et de papillons où le rouge et le jaune dominent. M. Delaherche possède un plat à barbe de cette période *(no 59)*, qui porte les armes de d'Auzeray, seigneur de Normandie, et diverses assiettes du même genre.

Tels sont les caractères principaux de la faïence rouennaise, en négligeant les exceptions des époques intermédiaires, et sans parler de l'innombrable variété de pièces de grandes ou de petites dimensions qu'on admire dans les collections particulières.

FAIENCES DE SINCENY, QUIMPER, PARIS LILLE, ETC.

Parmi les nombreuses fabriques françaises qui ont plus ou moins copié les faïences de Rouen, nous mentionnerons les suivantes :

La *fabrique de Sinceny*, fondée en 1733 (le Dr Warmont, *Recherches historiques sur les faïences de Sinceny*) et dont presque toutes les pièces sont marquées de la lettre S. M. Delaherche a envoyé au Palais de l'Industrie un pichet, entre autres pièces *(no 26, salle 17)*, décoré sur la panse de quatre cartouches, style Louis XV, où l'on voit le portrait équestre du seigneur de Sinceny et ses armoiries. On voit aussi dans la même salle un plateau à décors polychromes chinois, à Mme la comtesse de Flaux, et de très beaux plats, aiguières et saucières, à M. de Liesville *(nos 15, 16, 17, 18, 19)*.

La *fabrique de Quimper*, fondée vers 1690, où domine la décoration polychrome rouennaise avec les cornes d'abondance, les carquois, les Chinois, les fleurs en terrasses, les bordures quadrillées, dont la pâte est assez lourde et l'émail un peu bis.

La *fabrique de Paris*, encore peu connue, fondée au commencement du XVIIIe siècle, dont on reconnaît les produits au dessin vigoureusement tracé en noir. D'ailleurs les différentes formes du décor rouennais ont été,

imitées dans les diverses fabriques de Paris et, en outre, beaucoup de pièces représentent des sujets particuliers avec des inscriptions. M. H. Havard possède un curieux vase cannelé de forme Médicis, décoré de médaillons et guirlandes, en faïence fine, d'une des manufactures de Paris, et M. Dupont-Auberville, une bouteille en grès portant l'inscription *Ancre fine de Gobelin à Paris.*

La *fabrique de Lille,* fondée en 1696, qui a imité également de point en point la faïence rouennaise, et dont on peut voir à l'Exposition des spécimens, dans la collection de MM. Delaherche et de Liesville.

On connaît notamment la manufacture royale de terre d'Angleterre, établie vis-à-vis la porte du Pont-aux-Choux, à l'angle de la rue Saint-Sébastien, près le Marais; elle faisait une poterie qu'on appelait *terre anglaise*, dit le baron Davillier (*Catalogue du duc d'Aumont*). Les produits en furent fort recherchés. La *fabrique de Sceaux-Penthièvre,* établie près de Paris vers 1765, prit une grande réputation avec sa faïence blanche, en manière de porcelaine japonée, sur laquelle on appliquait quelquefois de l'or, décorée de délicates peintures, de groupes d'amours ou d'animaux dans des paysages, comme dans les curieuses jardinières appartenant à M. Maze-Sencier *(n*os *32 et 33).*

FAIENCES DE MOUSTIERS

La petite ville de Moustiers, située en Provence, près de Digne, a été, après Rouen et Nevers, l'un des centres les plus brillants de la céramique française au XVIIIe siècle. Chose curieuse! l'existence de cette faïence, confondue trop longtemps, on ne sait comment, avec celle de Rouen, a été découverte il n'y a pas très longtemps par M. Riocreux qui, le premier, a démontré que ces pièces, parfois d'un beau blanc, à émail uni, non vitreux, sont peintes d'un bleu intense (1er TYPE), parfois aussi recouvertes d'un émail tellement vitreux qu'il rivalise avec celui de la porcelaine et donne au cobalt un ton doux comme s'il transparaissait sous une glace épaisse (2e TYPE), n'étaient pas plus de Marseille que de Rouen et qu'elles appartenaient à un genre absolument distinct. Ordinairement, les composi-

tions qui les décorent semblent inspirées des élégantes arabesques de Bérain, de Du Cerceau, de Claude Gillot, comme dans les plats incrustés dans les deux petites tables de Mme de Cassin *(nos 11 et 12, salle 17)*, ou dans les grands plats ovales de Mme A. Moreau *(nos 23, 25, 26, salle 17)*; ou bien le décor est polychrome avec des sujets mythologiques, comme dans le petit moutardier de M. Corroy, les assiettes de M. Duranton *(nos 13 et 14)*, et les surtouts de table aux armes de Richelieu, de M. Giraldeau.

En 1789, il n'y avait pas moins de onze fabriques à Moustiers, et les noms des principaux artistes décorateurs, extraits des documents recueillis sur place par M. le baron Davillier, forment une liste nombreuse dans laquelle dominent ceux de Clérissy et surtout de d'Olery.

FAIENCES DE MARSEILLE

Les ateliers de céramique dans la ville de Marseille,



Assiette en faïence de Marseille, à M. Paul Gasnault.

dont l'existence paraît remonter à la fin du XVIIe siècle, furent, au milieu du XVIIIe, assez nombreux, et leur pro-

duction considérable. Le plus célèbre fut celui d'Honoré Savy, qui reçut, en 1777, le titre de *manufacture de Monsieur, frère du Roi.* Les faïences de Marseille, qui ont beaucoup de points de ressemblance avec celles de Moustiers, et dont les formes un peu rocailles rappellent celles de Strasbourg, ont cependant des signes distinctifs : par exemple, dans l'emploi de certaines couleurs, telles que le vert composé par Savy et qui a gardé son nom, et dans l'usage du manganèse allié au bleu de cobalt. D'aimables spécimens des faïences de Marseille, au musée rétrospectif de l'Union centrale, ce sont : le *Pot-Pourri* en forme de vase Médicis, dont la partie supérieure est ajourée, à M. Édouard André *(salle 17, n° 13)*; la soupière décorée de fleurs en relief, à M. Delaherche *(n° 126)*, et surtout les deux assiettes à bord découpé bleu et or, avec médaillon central en camaïeu rose encadré de fleurs et fruits polychromes, qui appartiennent à M. Paul Gasnault *(nos 34 et 35)*.

FAIENCES DE STRASBOURG ET DE HAGUENAU

Fondée par Charles-François Hannong, vers 1709, la fabrique de Strasbourg, qui cessa de produire vers 1780, a fabriqué une faïence très reconnaissable par l'unité de son caractère, tant au point de vue de sa fabrication qu'à celui de sa décoration. La pâte est d'un beau blanc laiteux, l'émail très pur; la couleur, vive, est habituellement du rouge et du carmin avec un vert de cuivre d'une intensité unique. Le décor est ordinairement formé de fleurs chatironnées, c'est-à-dire entourées d'un trait noir et modelé sommairement. Les roses, les pivoines, les jacinthes, les œillets, les tulipes sont familiers à la faïence de Strasbourg et de Haguenau. Plus tard, elle adopta les personnages chinois du genre grotesque mis en circulation par le caprice de la mode. Les plus beaux types de la céramique de Strasbourg qu'on puisse voir à l'Exposition du Palais de l'Industrie, appartiennent à M. Audéoud. Nous citerons notamment les quatre assiettes à décor de fleurs inscrites sous le *n° 20* et reproduites en partie dans ces pages.

Plusieurs fabriques de la région de l'est de la France imitèrent le genre de Strasbourg. Il faut citer surtout : la *fabrique de Niederwiller*, fondée vers 1754, à laquelle travaillèrent des artistes distingués et où on semble avoir poussé le trompe-l'œil à un point extraordinaire pour les fonds simulant le bois de sapin, des gravures ou lavis de



Assiette en faïence de Strasbourg. (Collection de M. Audéoud.)

paysages, etc.; — la *fabrique de Lunéville*, qui prit, au moment de sa plus grande prospérité, vers l'année 1737, le titre de manufacture du roi de Pologne, d'où sont sorties ces grandes pièces représentant des lions ou des chiens à mines rébarbatives qu'on prit l'habitude de placer au seuil des maisons et qui ont fait naître le proverbe : se

regarder en chien de faïence; — la *fabrique de Bellevue*, fondée près de Toul en 1758 et qui doit une partie de sa célébrité à la collaboration du sculpteur Cyfflé, l'auteur de ces charmants groupes et de ces figurines qui portent encore son nom.

Une vitrine spéciale a été consacrée, à l'Exposition du



Assiette de Strasbourg.
(Collection de M. Audéoud.)

Palais de l'Industrie, aux œuvres pleines d'élégance, de naturel, de finesse exquise et de vérité du sculpteur Cyfflé. Elles sont la propriété de M. Alexandre, ancien président de la Cour d'appel de Nancy.

FAIENCES ÉTRANGÈRES.

A partir du XVIIe siècle, l'art de la faïence n'offre plus grand intérêt dans les centres de fabrication de l'étranger qui s'étaient, à l'époque précédente, le plus distingués : en Italie, en Espagne ou en Allemagne. Mais un pays

acquiert par sa céramique une grande réputation : c'est la Hollande.

En Hollande, l'industrie céramique se résume tout entière avec le plus grand éclat dans la fabrique de Delft. « Non seulement la fabrication de ces faïences, dit M. Henri Havard (*Histoire de la faïence de Delft*), a atteint des proportions inusitées, exceptionnelles, et dont on chercherait vainement autre part l'équivalent; mais encore la durée de cette fabrication, la persistance de cette belle industrie à se maintenir dans les murs de la petite cité hollandaise sont également un fait très digne de remarque, et qui peut seul expliquer la prodigieuse quantité de faïences delftoises que l'on rencontre encore dans le commerce. » M. Henri Havard a pu donner les notices biographiques de plus de sept cent cinquante faïenciers de Delft. Avec une extrême habileté, une ingéniosité qui se prête à toutes les fantaisies, ces artistes ont exécuté des milliers d'œuvres de toutes formes, depuis ces plaques monumentales représentant des kermesses, des combats, des paysages d'après les tableaux de Berghem ou de Wouwermans, jusqu'aux plats, assiettes, dessus de brosse, chauffe-pieds, cadres de miroirs, râpes à tabac, violons, jouets d'enfants, soit en camaïeux bleus, soit multicolores. Tout ce qu'il est possible d'exécuter en faïence, les céramistes de Delft le firent. Ils imitèrent les sujets entrevus sur les porcelaines orientales qu'importait la Compagnie des Indes. Ils s'inspirèrent du décor rayonnant de Rouen, des arabesques spirituelles de Moustiers; mais ils surent toujours, quand ils le voulurent, déployer une originalité sans égale dans leurs vaisselles de table ou d'apparat. La faïence de Delft, dont la couleur d'un blanc doux, presque corrégien, et d'un effet si agréable à l'œil, est recouverte, après la décoration, d'un surémail, transparent et uni, ce qui donnait plus de brillant et d'éclat aux couleurs. M. Delaherche a, à l'Exposition, d'admirables assiettes en vieux Delft, des diverses époques, comme aussi MM. de Liesville et Henri Havard.

On ne sait encore que peu de chose sur les débuts de la céramique en Angleterre, qui ne paraît s'être adonnée qu'à l'imitation des grès ou des faïences de Delft jusqu'au XVIIIe siècle. On cite alors les poteries de Fulham, les faïences de Lambeth, de Liverpool, etc. Mais, à partir de 1759,

un céramiste anglais, dont le génie est peut-être égal à celui de Palissy, nous voulons parler de Josiah Wedgwood, trouva des procédés particuliers participant à la fois des grès, des faïences fines et même de la porcelaine, qui donnèrent à la céramique anglaise le plus grand éclat. Il en sera question plus loin à propos de la porcelaine.

Dans le nord de la Hongrie et en Transylvanie, où des fabriques de carreaux émaillés paraissent avoir été établies dès la fin du XIVe siècle, on fabriqua des faïences à partir du XVIIe siècle, comme le démontrent les spécimens aussi nombreux qu'intéressants envoyés à l'Exposition de l'Union centrale par le Musée des arts industriels de Buda-Pesth *(salle 19)*.



Buste en terre cuite, par Clodion.
(Collection de M. Henri Fourdinois.)



FRANCE (PORCELAINES)

SAINT-CLOUD, CHANTILLY, MENNECY, SCEAUX, BOURG-LA-REINE, ETC.

C'est seulement à partir de la fin du XVIe siècle qu'on commença à faire en Europe des tentatives pour fabriquer la porcelaine. Jusqu'à cette époque, cette matière, connue par les importations de la céramique orientale, par l'entremise des Vénitiens, avait paru comme un produit surnaturel qu'on ne devait pas songer à imiter. Cependant, vers 1580, quelques savants attachés à la cour du grand-duc François de Médicis, à Florence, avaient essayé de fabriquer une poterie translucide à couverte vitreuse qu'on a appelée : *porcelaine des Médicis,* et dont nous avons eu occasion de dire quelques mots plus haut.

En 1673, un potier de Rouen, Louis Poterat, demanda le privilège de fabriquer « la véritable porcelaine de Chine dont il avait trouvé le secret ». En quoi consistait positivement la découverte de Poterat, c'est ce qu'il est assez difficile de déterminer. Ce qu'on peut dire, c'est que la première fabrication régulière de porcelaine se produisit à Saint-Cloud, près de Paris, en 1695. Le *Mercure galant* d'octobre 1700 contient les lignes suivantes : « J'ay oublié de vous mander que le 3 du dernier mois, madame la duchesse de Bourgogne, ayant passé à Saint-Cloud, fit arrêter son carrosse à la porte de la maison où MM. Chi-

canaux ont établi depuis quelques années une manufacture de porcelaines fines, qui sans contredit n'a point de semblable dans toute l'Europe. Cette princesse prit plaisir à voir faire sur le tour des pièces d'un très beau profil. Elle en vit peindre quelques autres sur des dessins plus réguliers et mieux exécutez que ceux des porcelaines des Indes... Leurs Altesses Royales Monsieur et Madame font souvent l'honneur à MM. Chicanaux d'aller voir leur manufacture. Ils reçoivent aussi de fréquentes visites de princes, de seigneurs, d'ambassadeurs et de toutes sortes de curieux, qui viennent chaque jour admirer la beauté des ouvrages qui s'y fabriquent et dont il se fait un grand débit pour les pays étrangers. »



Pot à l'eau de Mennecy. (Collection J. Darcel.)

Ce qu'on fabriquait à Saint-Cloud, c'était la PORCELAINE TENDRE, dont nous allons étudier la composition plus loin, et les œuvres qui sortirent de cette manufacture, jardinières; seaux à rafraîchir, tasses dites *trembleuses*, salières à cuvettes, ont un charme inexprimable. M. Dupont-Auberville en possède les plus parfaits spécimens. Tantôt le décor est en émail blanc, ton sur ton, tantôt bleu, tantôt polychrome. Cette manufacture fut détruite en 1773.

A Lille, on essaya d'imiter la porcelaine tendre de Saint-Cloud au commencement du XVIIIe siècle, mais sans grand succès.

Ce fut à CHANTILLY que, avec le concours du prince de Condé, on put, à partir de 1725, poursuivre la fabrication

de cette porcelaine. Les pièces de Chantilly ont ceci de particulier que la couverte est opaque; les couleurs ont une finesse de ton et une harmonie extrêmes. Le décor est quelquefois oriental, mais le plus souvent très français. M. Dupont-Auberville a exposé de charmants échantillons de porcelaines tendres de Chantilly (*salle 16 bis*) : un seau aux armes du prince de Condé, des pots à poudre avec décors de fleurs en bleu ou en rouge, des couteaux, des assiettes



Cuvette en faïence de Mennecy. (Collection Darcel.)

avec le décor dit *au dragon,* un compotier à godrons avec décor dit *aux cailles,* etc., etc. MM. Duranton, Fould, Audéoud, Dubocq, le baron Seillière, Gasnault, Delaherche, Mannheim, en amateurs délicats qu'ils sont, montrent aussi de précieux spécimens de la même manufacture dont les pièces sont toujours marquées d'un cor de chasse au revers.

Il nous faut parler aussi de la manufacture de Mennecy (Seine-et-Oise), fondée en 1735, qui produisit des porcelaines d'une pâte fine, transparente, recouverte d'un émail absolument pur, et décorées de gracieux motifs poly-

chromes avec rehauts d'or. On remarquera à l'Exposition deux vases, à M. Alfred André, une cuillère à sucre, à M. Beurdeley, un délicieux pot à l'eau et sa cuvette à M. J. Darcel, dont le décor est formé par des guirlandes de fleurs et de fruits d'un goût infiniment aimable; et les petites statuettes de M. Dupont-Auberville, dont la collection est très riche en porcelaine de Mennecy-Villeroy; les petites statuettes de M. le marquis de Grollier, etc.

La porcelaine tendre fut fabriquée également à Sceaux, à Orléans, à Bourg-la-Reine, dont la manufacture continua la tradition de Mennecy.



Buste en terre cuite, de Clodion.
Collection de M. Henri Fourdinois.



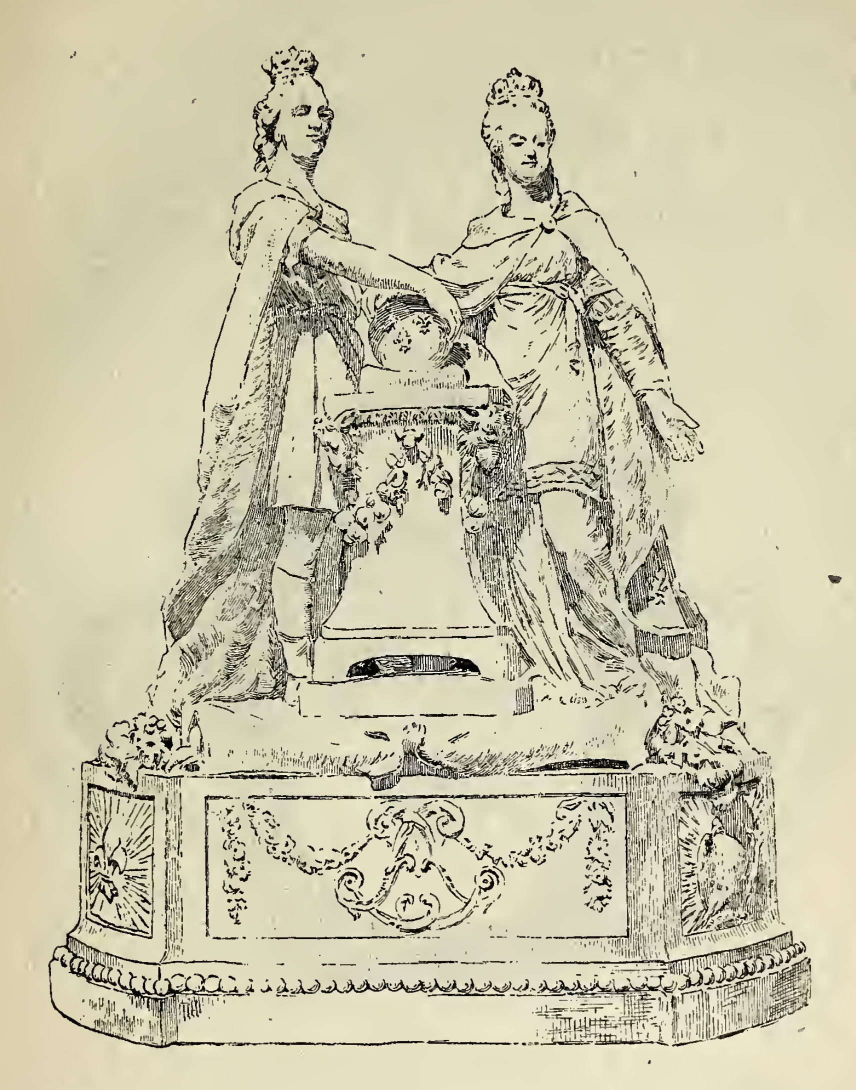
LA PORCELAINE DE SÈVRES

LA FABRIQUE DE VINCENNES

Ce n'est pas une histoire de la Manufacture de Sèvres que nous avons à entreprendre ici, mais simplement à donner quelques dates et des indications sommaires.

Les résultats obtenus par les divers établissements de Saint-Cloud, de Lille et de Mennecy avaient reçu l'accueil le plus enthousiaste à la cour de France. Ils décidèrent Orry de Fulvy, intendant des finances et frère du ministre de Louis XV, à accepter le concours que lui offraient les frères Dubois, qui avaient auparavant été attachés à la manufacture de Saint-Cloud, et à tenter à son tour la fabrication et la décoration de la porcelaine. Ceci se passait en 1740. Les ateliers furent installés dans une dépendance du château de Vincennes. Mais les frères Dubois, dont l'ignorance ne justifiait pas la confiance qu'on avait eue en eux, dépensèrent en quatre années, sans succès, les sommes que le roi mit à leur disposition. Heureusement qu'un ouvrier honnête, intelligent, nommé Gravant, reprit à leur place la conduite de l'entreprise et put, dès 1745, montrer des spécimens de porcelaine d'une réussite parfaite. Orry de Fulvy constitua alors une Société dont le fonds social, fixé d'abord à quatre-vingt-dix mille livres, fut porté à deux cent cinquante mille livres. Le roi contribua de ses deniers

à la prospérité de la Société et montra la sollicitude qu'il portait à l'établissement en y attachant des savants comme Hellot, directeur de l'Académie des sciences, pour surveiller la fabrication, des artistes comme l'orfèvre Duplessis



Groupe en biscuit de Sèvres, représentant Louis XVI et Marie-Antoinette.
(Fabrication : 1770 à 1780.)

pour créer des formes nouvelles, des peintres comme Mathieu et Bachelier pour la décoration. La mort d'Orry de Fulvy, en 1751, fit réorganiser la Société; en 1753 l'établissement reçut le titre de *Manufacture royale des Porcelaines de France,* et fut autorisé à revêtir toutes les pièces de porcelaine du chiffre royal, deux L entrelacés avec la fleur de lis au milieu. Enfin, les locaux de Vincennes étant devenus trop étroits, ils furent abandonnés et, en 1756, la

manufacture fut transportée dans des bâtiments spéciaux à Sèvres.

PORCELAINE TENDRE

Telle est la première période de l'histoire de la manufacture de Sèvres. Depuis 1745, c'est-à-dire pendant onze années, on avait réalisé des progrès admirables. La porcelaine tendre de Saint-Cloud avait été complètement transformée et améliorée, et il est impossible d'imaginer rien



Tasse en porcelaine de Sèvres (pâte tendre).
Fabrication de 1754. (Collection de M. le marquis de Ganay.)

de plus parfait et de plus élégant que les belles pièces de porcelaine tendre fabriquées à Sèvres à la fin du règne de Louis XV. Un historien distingué de la céramique, M. Ed. Garnier, qui a été attaché à la manufacture de Sèvres et qui en a parlé avec la plus rare compétence, s'exprime ainsi à ce sujet : « Il semble que nulle matière ne pouvait mieux convenir à cet art fin et délicat qui, malgré ses mièvreries et sa frivolité, souvent plus apparente que réelle, n'en a pas moins créé des œuvres admirables et dans lesquelles

nos artistes ont montré non seulement la fécondité et la souplesse de leur talent, mais souvent aussi leur science et leur profonde habileté. » M. Édouard Garnier a écrit d'autre part :

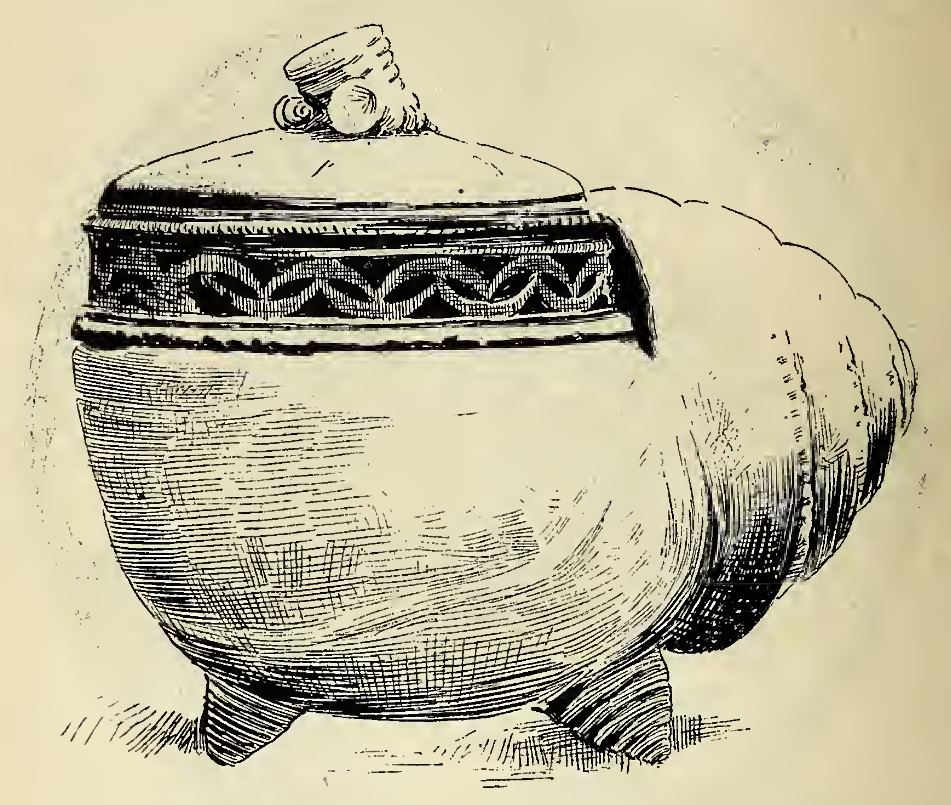
« La pâte de la manufacture de Sèvres était évidemment de beaucoup supérieure, sous le rapport de la blancheur



Soucoupe en porcelaine de Sèvres, pâte tendre. (Collection De Ganay.)

et de la plasticité, à celle des fabriques qui l'avaient précédée ou qui l'ont suivie, et c'est à cette supériorité incontestable, autant qu'à la perfection de sa décoration, que la ouvelle porcelaine dut la célébrité qu'elle conquit si rapidement. Il est souvent bien difficile d'établir une différence sensible, sous le rapport artistique, entre la décoration des porcelaines de la manufacture privilégiée et celles des fabriques rivales; parmi celles-ci, il en était, en effet, qui possédaient des peintres d'un talent réel; souvent même,

quelques-uns de ces derniers, attirés par l'appât d'un gain facile, ne se refusaient pas, malgré la sévérité des règlements, à prêter leurs pinceaux à des industriels qui exploitaient à l'étranger la renommée que la porcelaine française venait d'acquérir... Il est profondément regrettable que la fabrication de cette porcelaine inimitable, qui a élevé si haut le drapeau de notre industrie nationale au siècle dernier, et qui reste encore aujourd'hui comme le témoignage



Brûle-parfum pâte tendre en forme d'escargot, bleu turquoise (fabrication de 1756 à 1770). (Collection de M. le baron Seillière.)

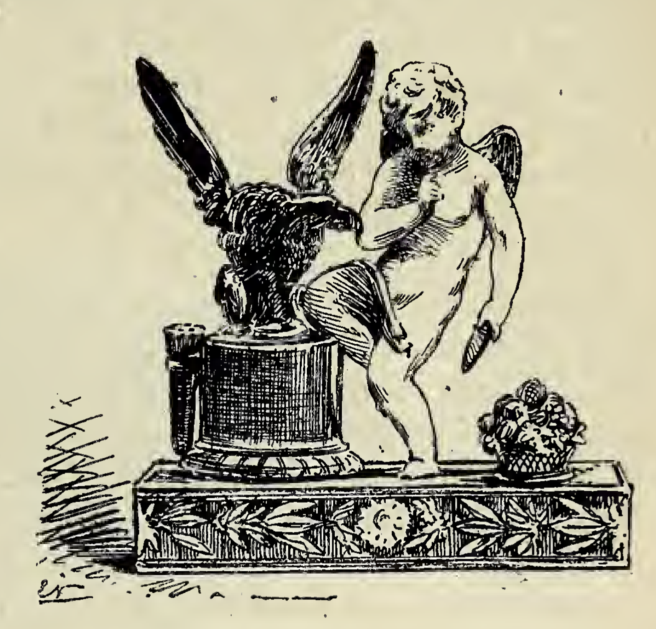
le plus éclatant de la perfection à laquelle peut atteindre l'art de la céramique, ait cessé aussi bien à Sèvres que dans les rares fabriques qui en avaient conservé la tradition.

« Voici maintenant, continue M. Éd. Garnier, quelle était la composition de la couverte de cette porcelaine — la porcelaine tendre — à la manufacture de Sèvres; les pièces en biscuit étaient émaillées par arrosement et non par trempage, comme cela se pratique le plus ordinairement pour la porcelaine dure... . . . . .

« Mais ce qui, par-dessus tout, constituait la supériorité de la pâte tendre, c'est la glaçure et la richesse de ton qu'elle communiquait aux couleurs qui semblent ne faire qu'un

avec l'émail dans lequel elles sont pour ainsi dire entrées et avec lequel elles ont fondu. Aussi la nouvelle porcelaine offrit-elle aux décorateurs de Vincennes, habitués à toutes les élégances et à toutes les finesses de la peinture sur éventails et sur émail, des ressources inattendues dont ils surent bientôt tirer parti pour créer ces merveilles de goût et de délicatesse artistique qui placent les porcelaines françaises du siècle dernier au premier rang des produits de l'industrie céramique[1]. »

On peut voir à l'Exposition de l'Union centrale les produits les plus remarquables sortis de la manufacture de Vincennes. M. Dupont-Auberville a exposé notamment des tasses et soucoupes exécutées dans cette première période de 1740 à 1749, les unes de fond bleu, blanc, gris, avec des bouquets finement modelés en relief et peints au naturel sur cet admirable émail laiteux et fluide où les couleurs prenaient le ton frais et velouté des fleurs. On admirera aussi les beaux vases de Lady Wallace (*n° 821*) en forme de cornet chinois, à fond blanc et rose à œils de perdrix bleus, décorés de guirlandes de fleurs rehaussées d'or; les vases de M. O. du Sartel (*n° 824*), forme Médicis, montés sur des fûts de colonne en biscuit pâte tendre; les *tasses mignonnettes* de M. Fournier (*n° 816*); les jardinières de M. Delaherche (*n° 811*), en forme de tulipe; les assiettes (*n° 786*), les tasses (*n° 789*) et la jardinière (*n° 753*) de



Groupe en biscuit. (Fabrication de 1775.)

1. Ce passage où M. Ed. Garnier donne la composition de la porcelaine tendre, est emprunté à une étude publiée dans la *Revue des Arts décoratifs*, et qu'il a résumée dans son *Histoire de la céramique*. Nous avons fait d'ailleurs de maints emprunts à cet excellent livre dans le cours de ce travail.

M. le marquis de Ganay; la belle aiguière et la cuvette de Lady Wallace à fond vert (*n*° *755*), avec ses médaillons d'enfants symbolisant le Printemps.

La pâte tendre fut presque exclusivement fabriquée à Sèvres jusqu'en 1770 et, concurremment avec la pâte dure, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. On en voit à l'Exposition des échantillons jusqu'à cette date. Il nous serait impossible de citer toutes les merveilles qui se trouvent réunies dans la salle réservée à cette fabrication : les beaux vases d'ornement à fond *bleu de roi* et *bleu de Sèvres* si pur et si profond ou de ce beau rose carné appelé *rose Dubarry* et mieux encore *rose Pompadour;* les figurines et les sujets dessinés par des artistes tels que Boucher et Vanloo, etc. Signalons la fromagère de forme ronde à parois à jour (*n*° *707*), décorée en or et en bleu, à M. Édouard André; la soupière de forme rocaille (*n*° *710*), à fond vert avec médaillons de bouquets de fleurs à M. le marquis de Vogüé qui a aussi une paire de vases réticulés de forme ovoïde (*n*° *656*), à fond bleu, d'une étonnante exécution; le guéridon en marqueterie dont le dessus est formé d'une charmante plaque en pâte tendre; l'assiette faisant partie du service de Mme Dubarry (*n*° *595*), à fond blanc avec guirlande de fleurs, à M. Fournier; le pot à crème et une assiette également du service de Mme Dubarry (*n*^os^ *592, 590*); le magnifique vase à fond vert (*n*° *571*), décoré d'émaux bleu turquoise à M. Secretan; enfin le bonheur du jour (*n*° *546*), à Lady Wallace, enchâssant des plaques pâte tendre à bordures bleu turquoise et à bouquets de fleurs, etc., etc.

PORCELAINE DURE

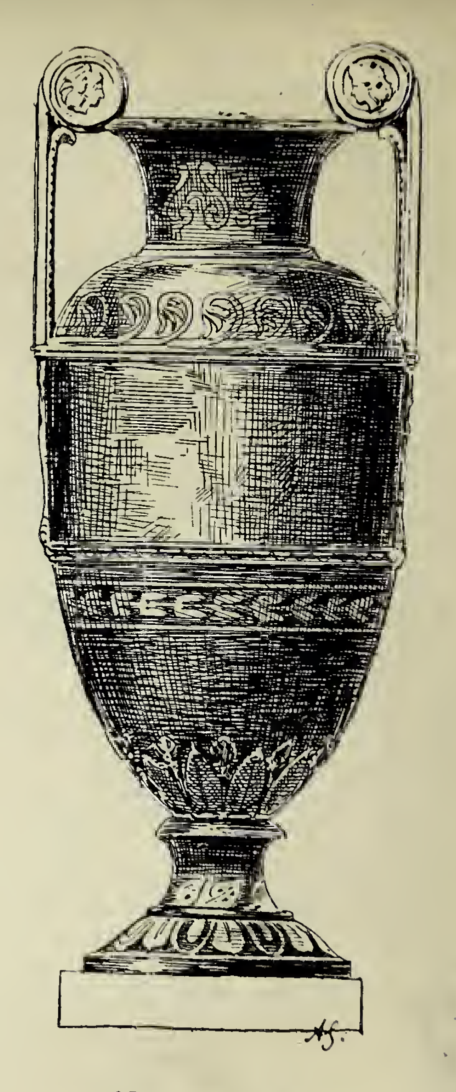
Si, au point de vue artistique, la porcelaine tendre donnait des produits supérieurs, il n'était pas possible de l'employer à la fabrication de la vaisselle courante d'usage domestique. On s'appliqua donc à trouver la porcelaine kaolinique, aussi dure que celle de la Chine, pouvant servir à cette destination. Ce fut en 1770 qu'on commença à faire cette porcelaine sous la direction de Macquer, successeur de Hellot. Des gisements de kaolin ayant



370. — *Paire de Vases*, peints par de Marne.



342. — *Paire de Vases*, forme fuseau (1814).



357. — *Vase*, forme étrusque (1806).

338. — *Guéridon en porcelaine,* peint par Georget.

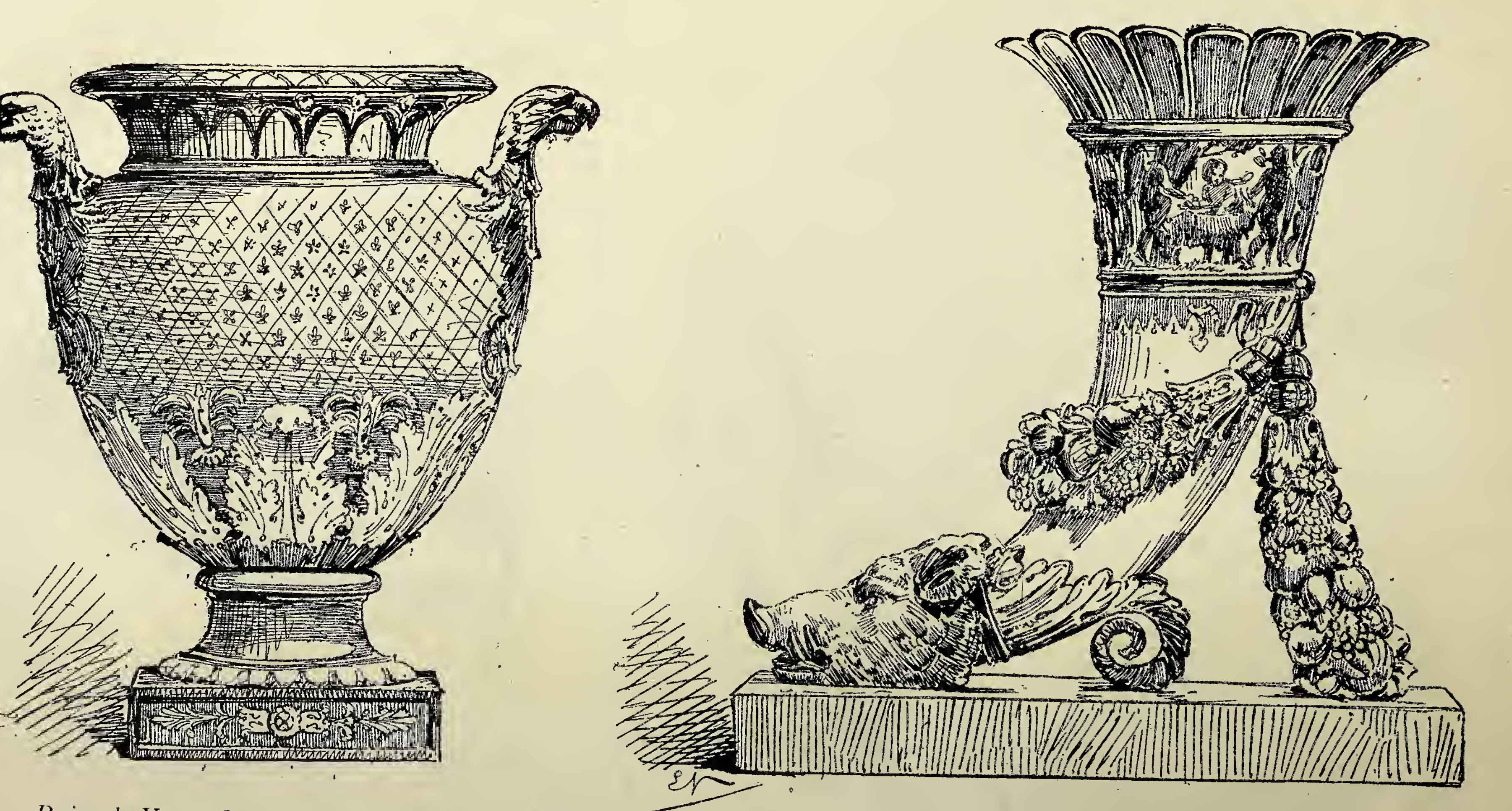


267. — *Pot à l'eau et Cuvette,* peints par Sinsson (1814-1824).

338. — *Guéridon.* — Dessus à cinq médaillons.
Le Char du Soleil entouré des quatre Saisons (1806).



257. — *Paire de Vases Bertin,* peints par Redouté.



375. — *Paire de Vases*, forme urne aplatie (1804 à 1814).

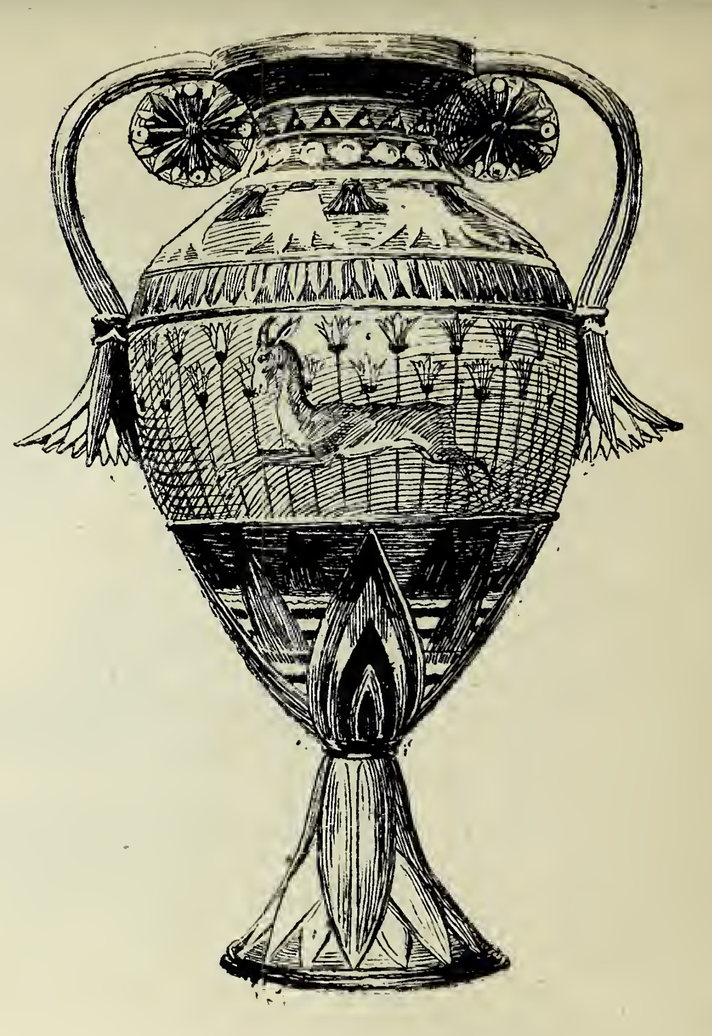
240. — *Paire de Vases*, forme de corne d'abondance (1815 à 1830).



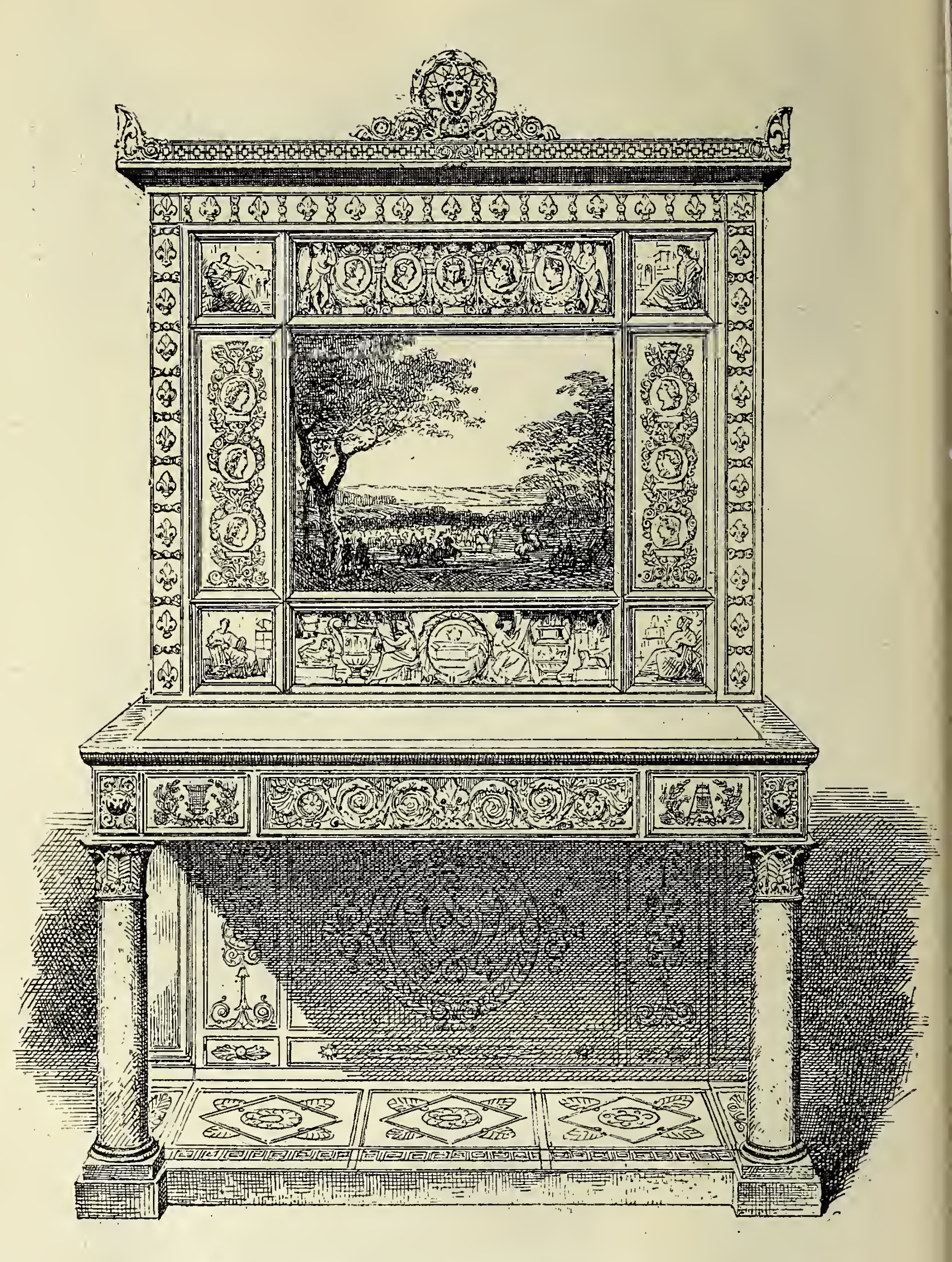
253. — *Vase*, forme ovoïde.
La Naissance du duc de Bordeaux.
Peint par Parent (1820).



147. — *Vase Bertin.*
Portrait du roi Louis-Philippe.
Peint par Moriot (1837).



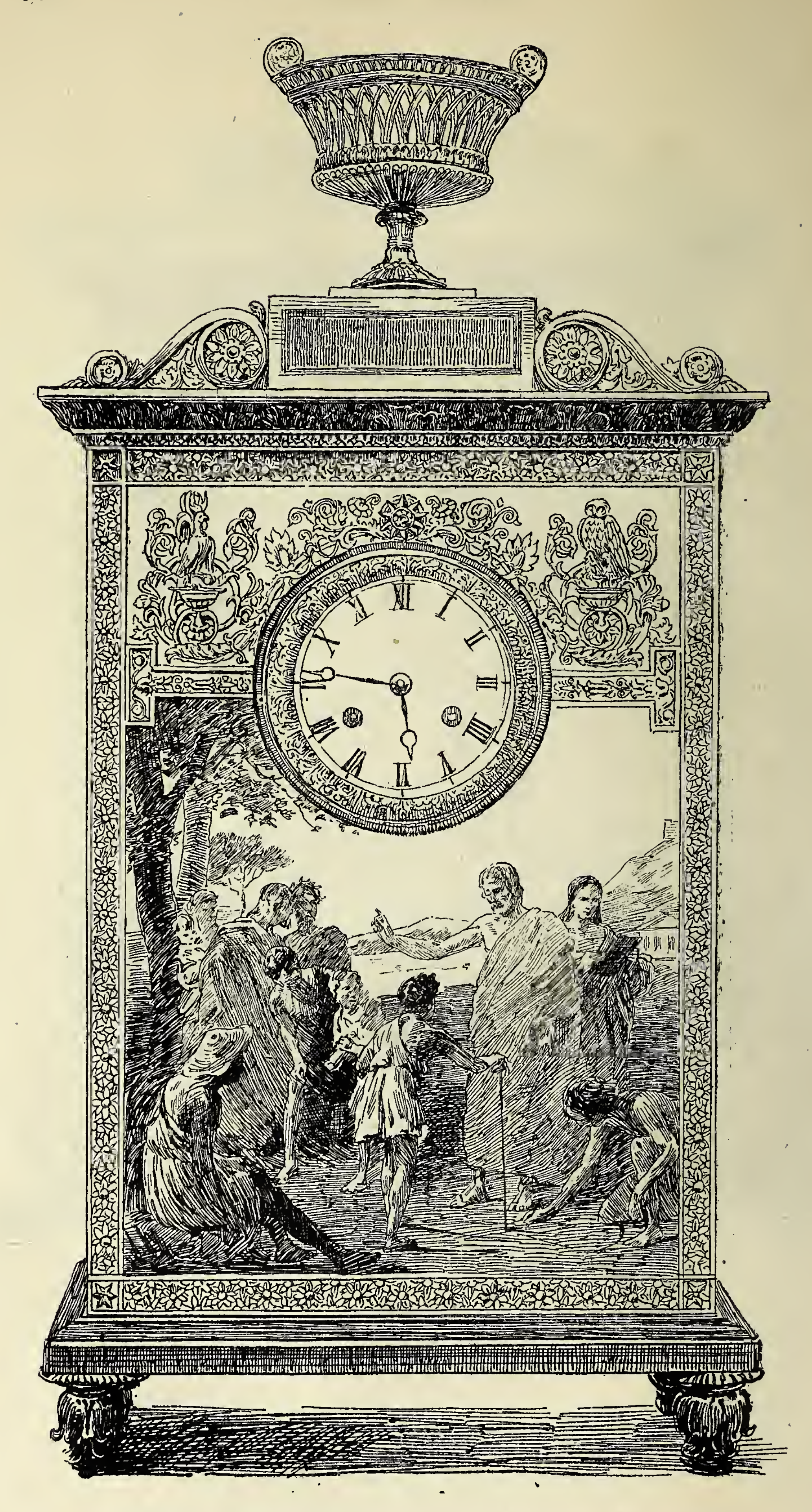
162. — *Vase*, genre égyptien.
Décor de Micaud (1832).



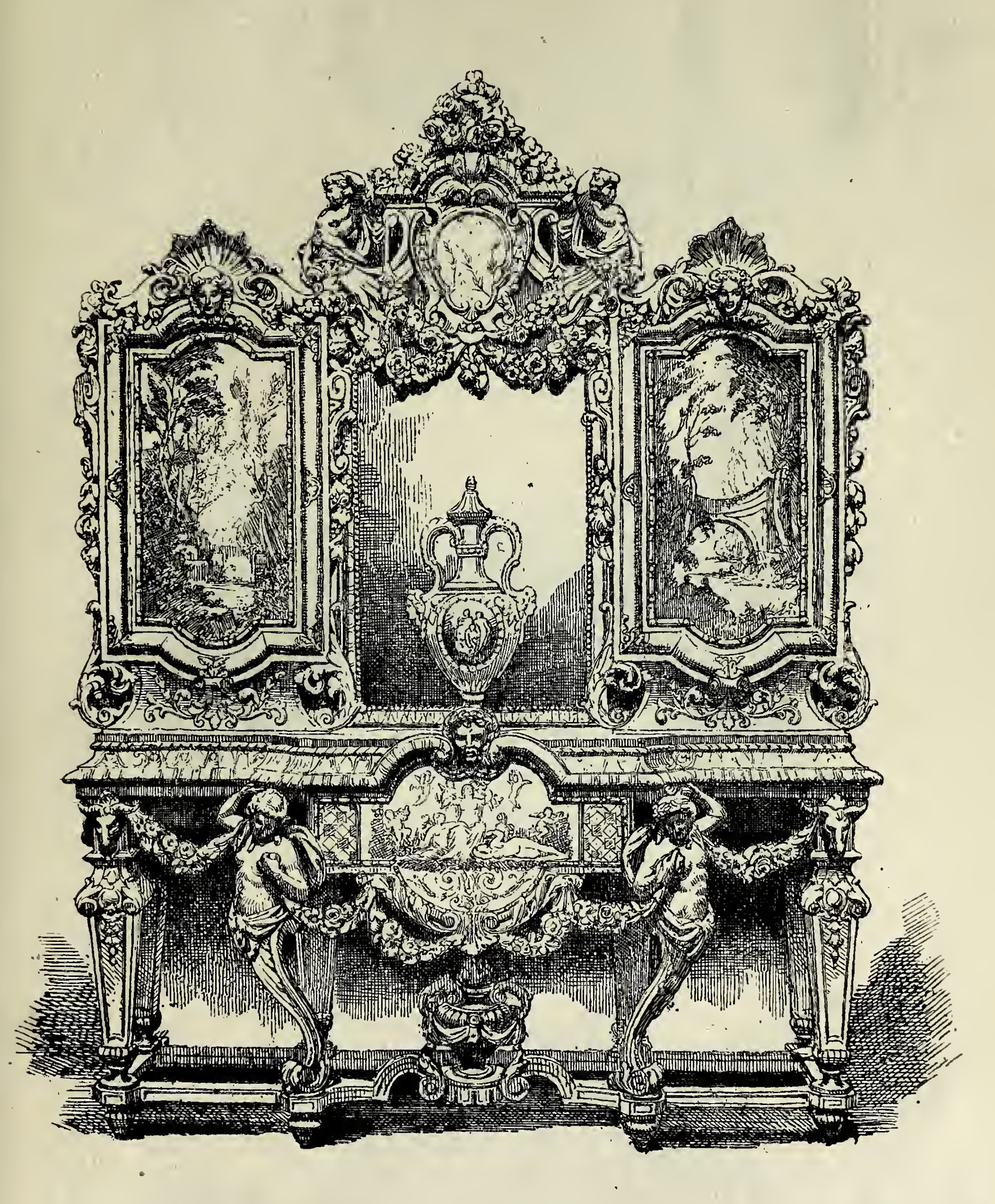
237. — *Bureau-secrétaire.* — L'édification de Versailles.
Peint par Parent et Robert (1824 à 1830).



168. — *Pendule,* peinte par E.-C. Leguay (1832).



167. — *Pendule,* peinte par J. Béranger (1838).



67. — *Meuble,* style Louis XIV. Peintures de P.-M. Roussel (1855).



152. — *Paire de Vases*, forme gourde. Style Renaissance (1838).

80. — *Paire de Coupes*, forme chantournée, ronde (1854).

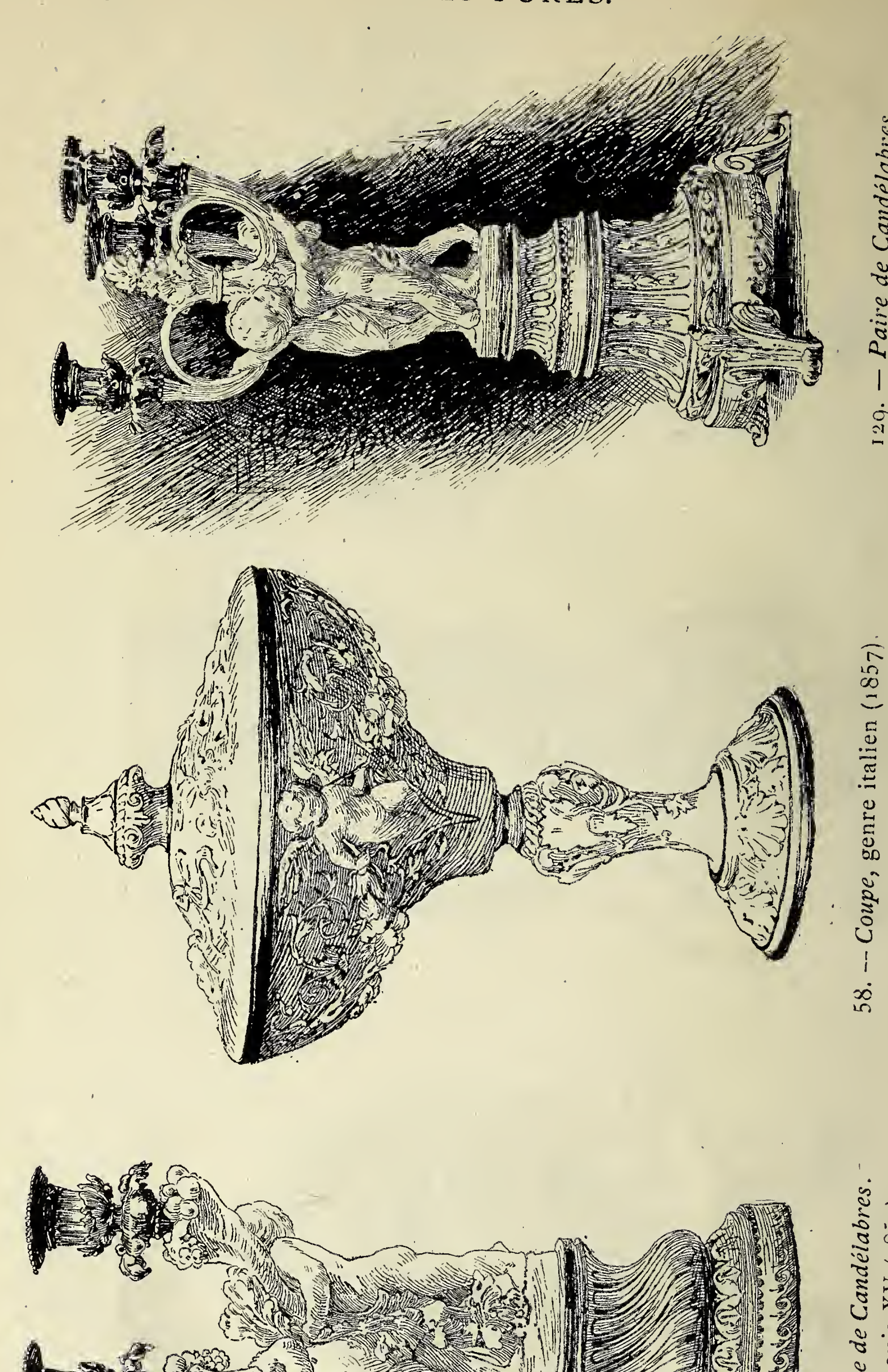
83. — *Paire de Vases*. Style Renaissance (1854).



68. — *Paire de Vases.*
Imitation Louis XV (1855).

69. — *Vase,* forme carafe (1855).

71. — *Vase,* forme dais (1855).



130. — *Paire de Candélabres.* — Imitation Louis XV (1859).

58. — *Coupe*, genre italien (1857).

129. — *Paire de Candélabres.* Imitation Louis XV (1860).



37. — *Paire de Vases.*
Peints par Trager (1861).



41. — *Vase,* peint par Schilt (1860).



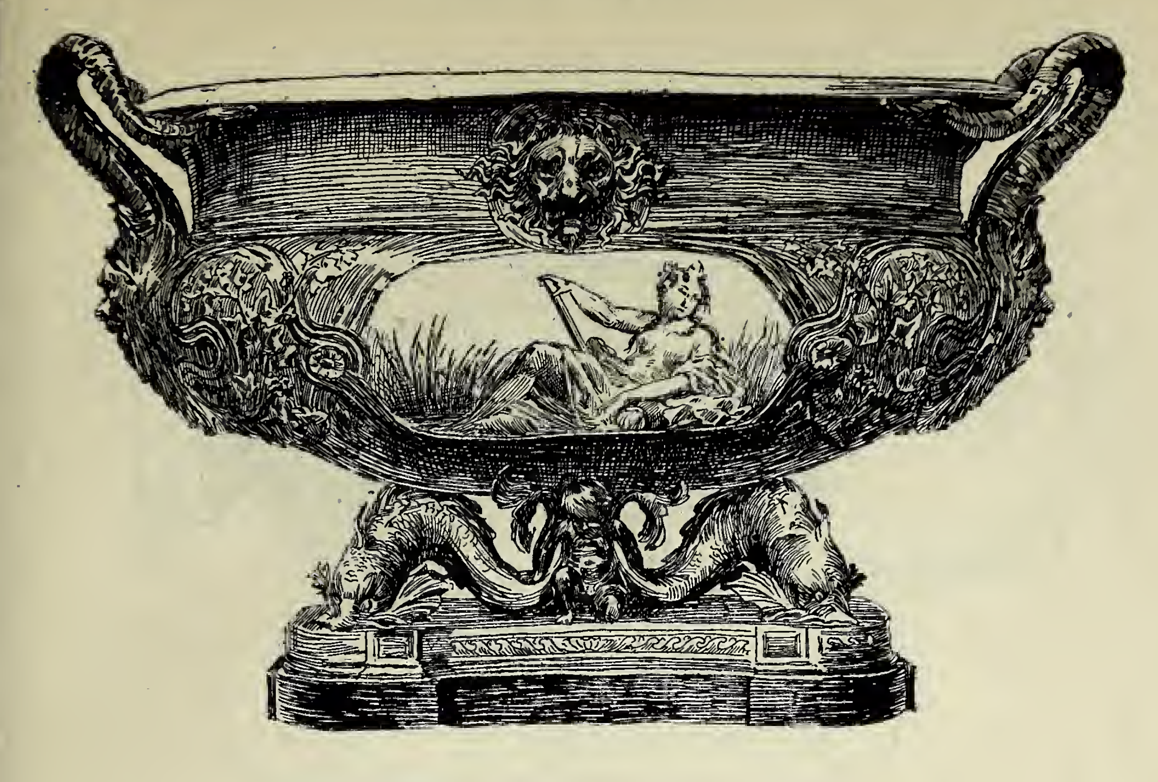
36. — *Paire de Vases,*
genre Chantilly.
Peints par E. Froment (1862).



131. — *Écritoire*, imitation de l'époque de Louis XV (1861).



15. — *Paire de Vases*, imitation Louis XV, par J. Gely (1866).



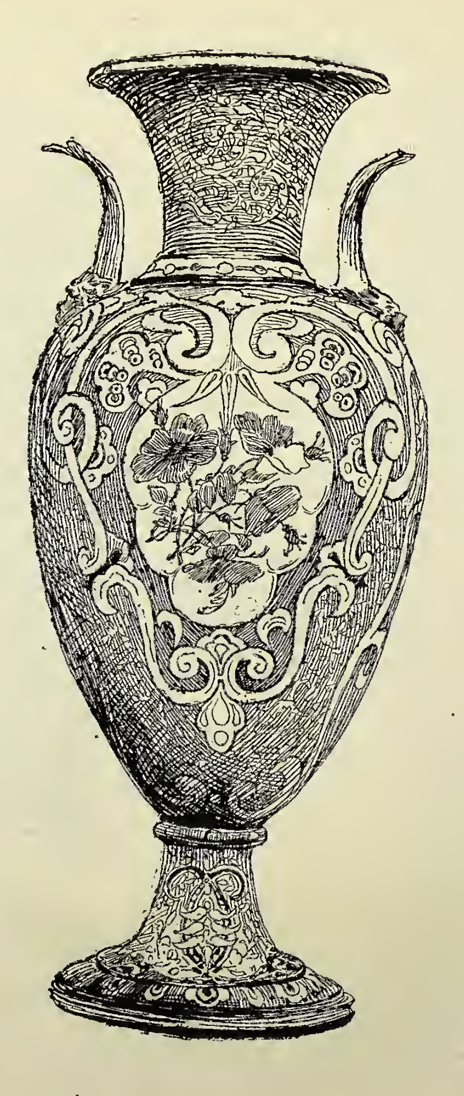
27. — *Vasque.* — Les Fleuves (1863).

E. Noirot

11. — *Vase,* forme vasque 1866).



34. — *Paire de Vases.*
Peints par Van Marcke (1862).



26. — *Paire de Vases.*
Peints par F. Richard (1863).



32. — *Vase.*
Peint par J. Gely (1862).



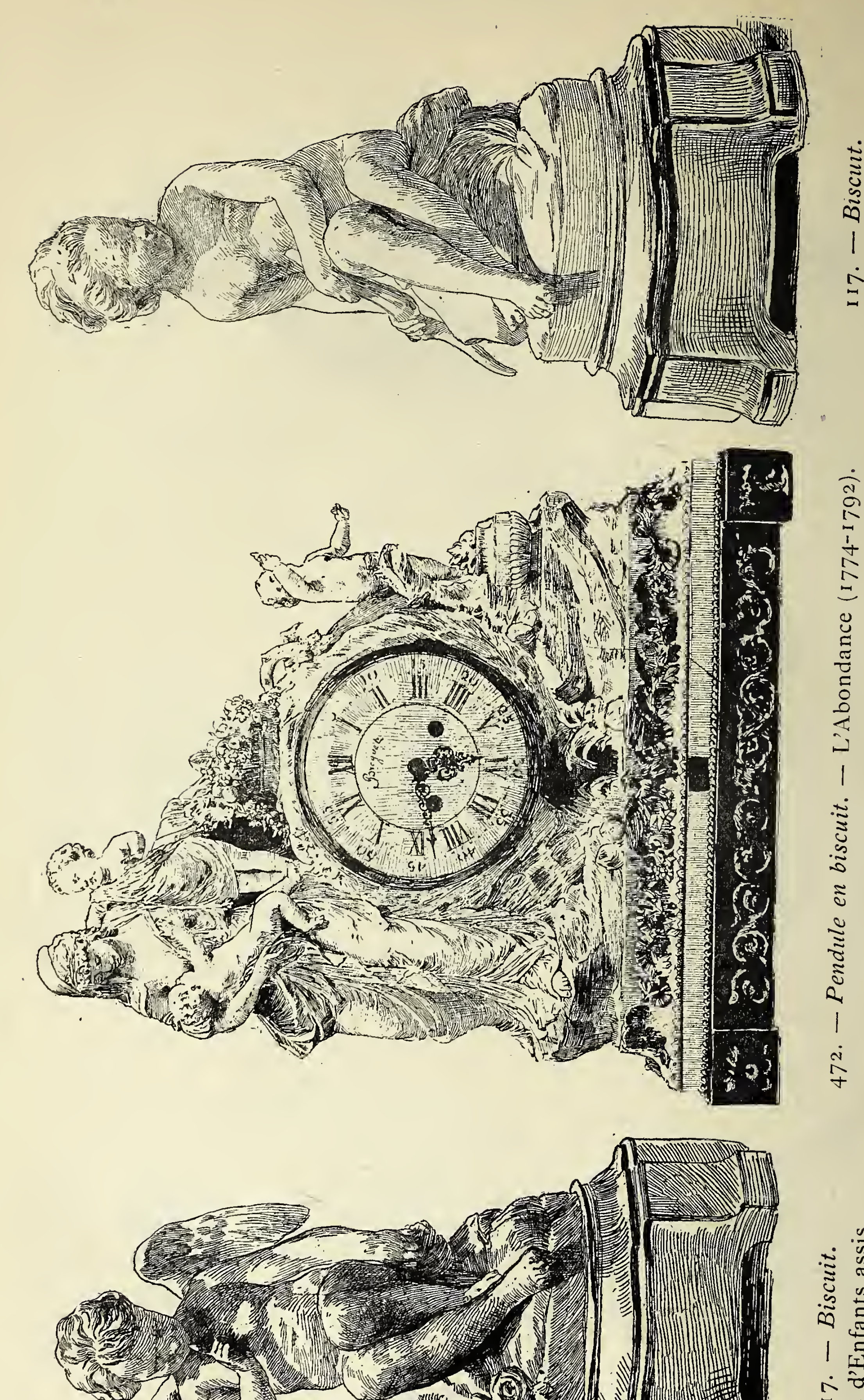
10. — *Paire de Candélabres.*
Par Solon (1867).



23. — *Vase Clodion.*
La Justice et la Paix, d'après Regnault.
Peint par Baldisseroni (1863).



22. — *Vase.*
Les quatre Saisons (1864).



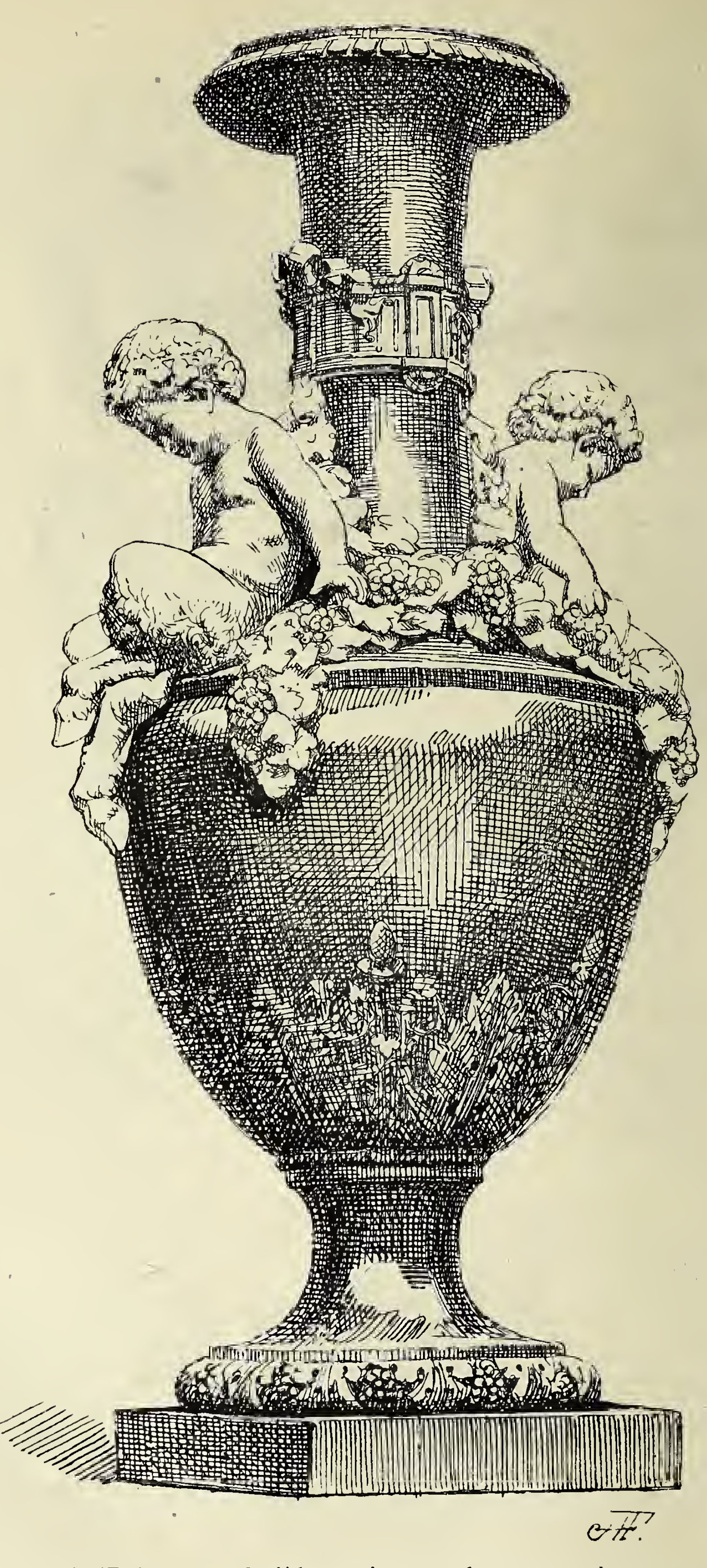
117. — *Biscuit.*
Paire d'Enfants assis.
D'après Falconet (1867).

472. — *Pendule en biscuit.* — L'Abondance (1774-1792).

117. — *Biscuit.*
Paire d'Enfants assis.
D'après Falconet (1867).



1. — *Vase Chéret.* — Le passage de Vénus devant le Soleil.



161. — *Vase de Fulvy*. — Modèle ancien, sculpture moderne par 'eu Larue.



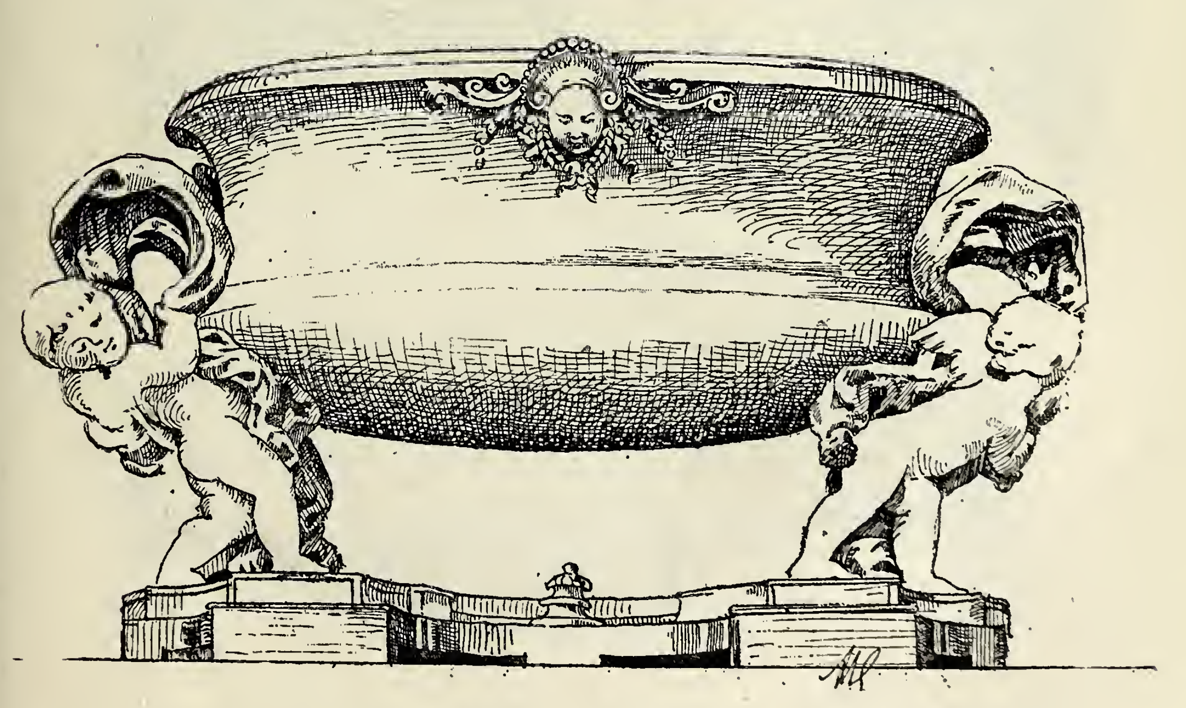
2. — *Vase A. Brongniart.* — Composé et exécuté par M. Gobert.



3. — *Vase A. Brongniart.* — Destiné au Louvre.



36. — *Jardinière cylindroïde.* — Les douze Mois de l'année.
Modèle de M. Carrier-Belleuse, exécuté par M. Gobert.



32. — *Jardinière Philibert Delorme.* — Modèle de M. Carrier-Belleuse.

16. — *Vase potiche*, par Barriat.

12. — *Vase-carafe étrusque*, par E. Richard.

13. — *Vase potiche*, par Froment.

184. — *Vase stéphanois.*



28. — *Vase Clodion.*

6. — *Vase cylindroïde.*

4. — *Vase de Nimes.*
Composé et exécuté par feu Bulot.



171. — *Vase de Corinthe.*



271. — *Vase carré aux Chimères.*



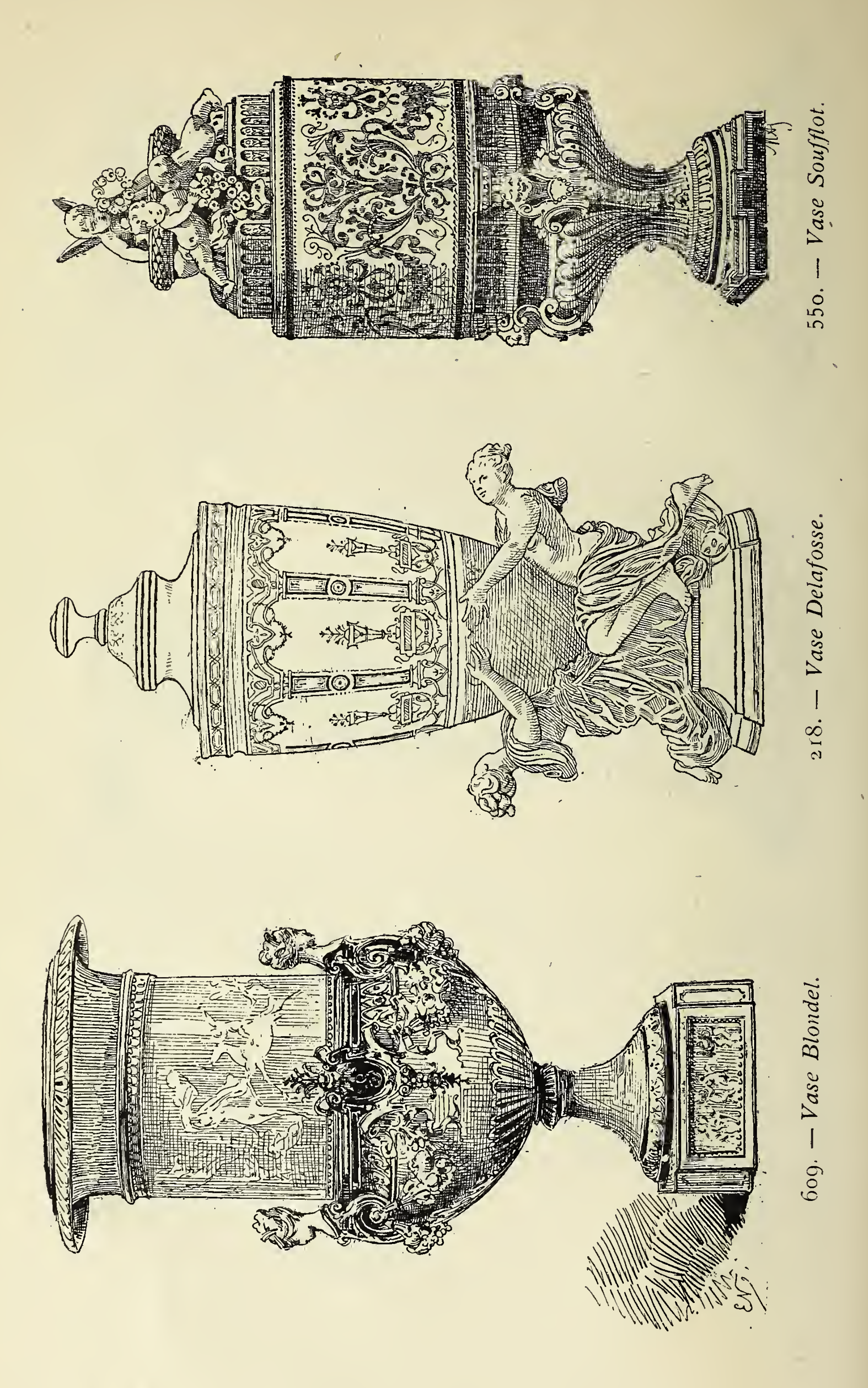
108. — *Vase-bouteille Toro.*



44. — *Vase-cornet de Gubbio.*



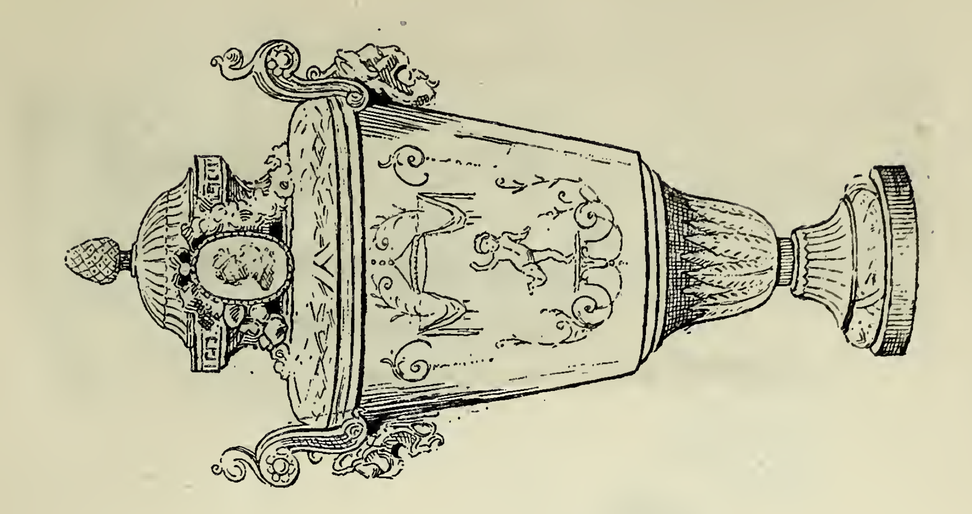
53. — *Vase Saïgon.*



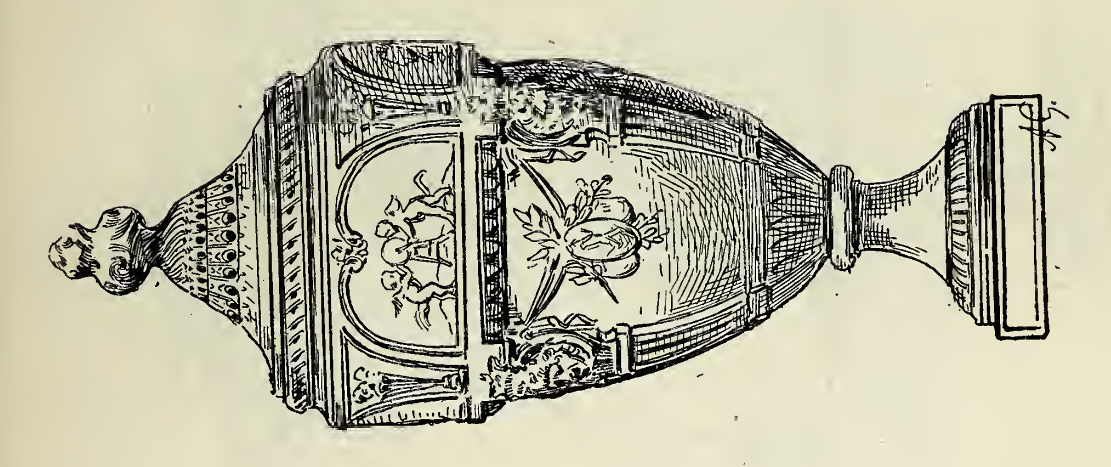
609. — *Vase Blondel.*

218. — *Vase Delafosse.*

550. — *Vase Soufflot.*



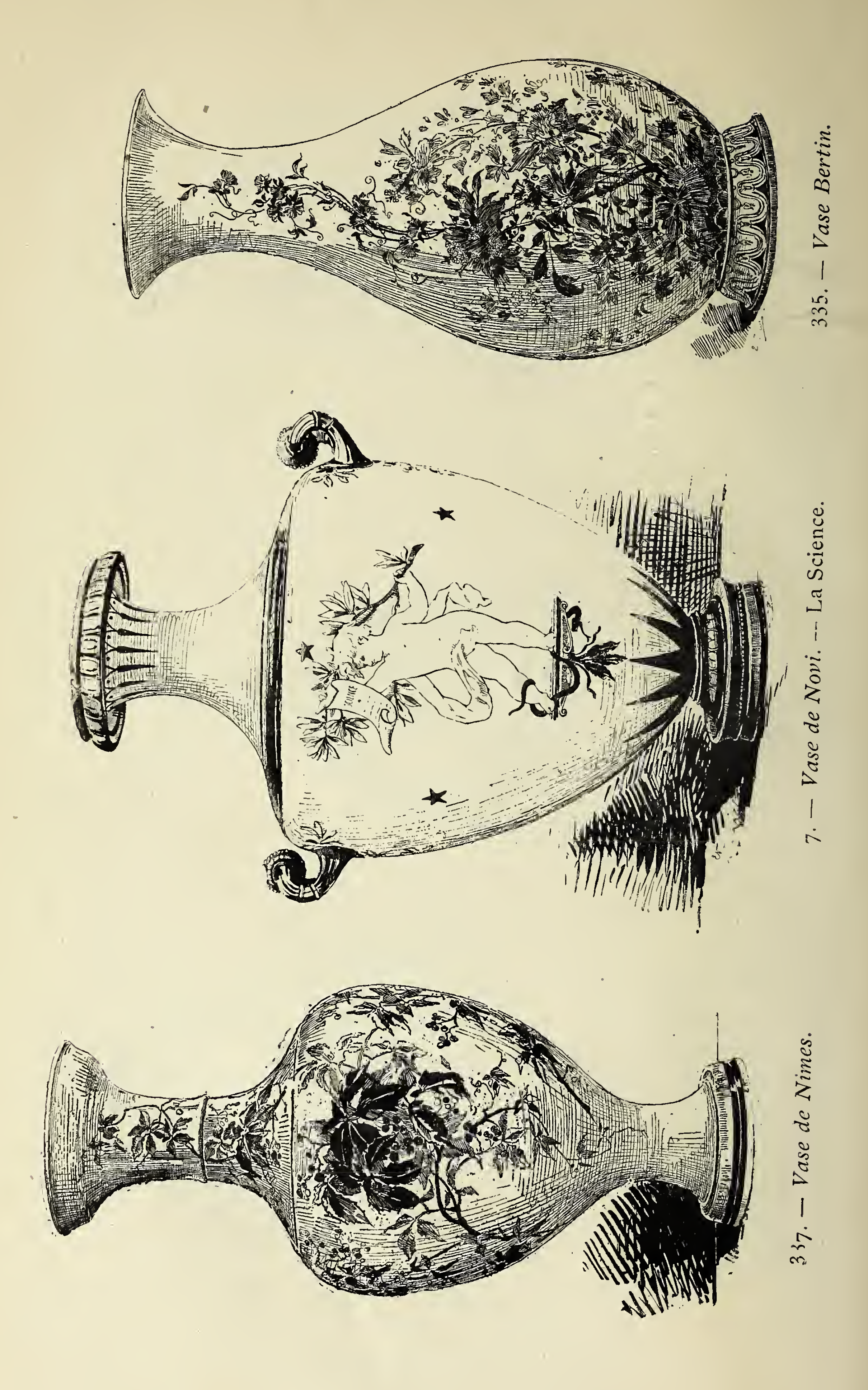
572. — *Vase Parent.*



601. — *Vase Gouthière.*



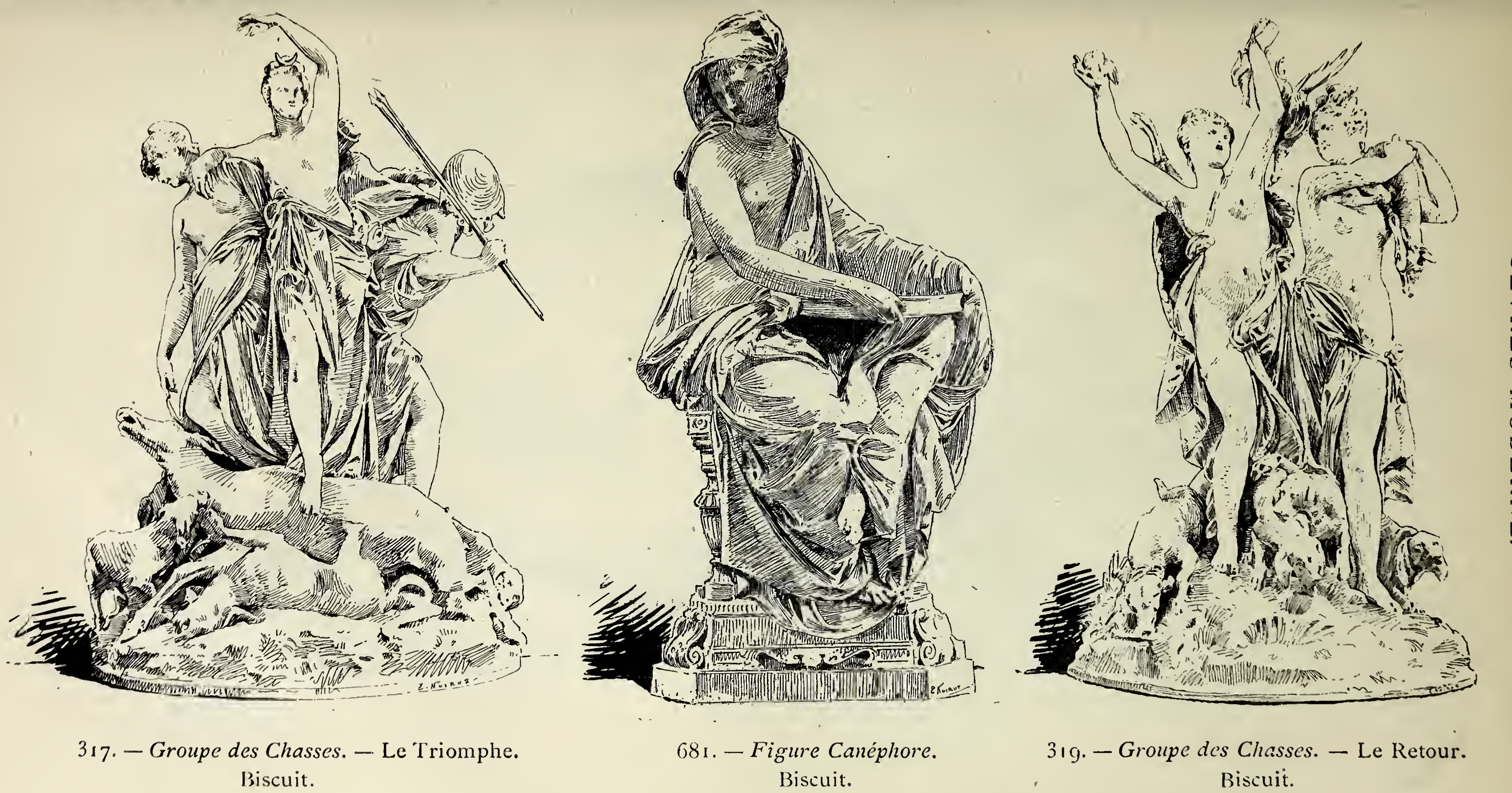
544. — *Vase Bertin.*



335. — *Vase Bertin.*

7. — *Vase de Novi.* -- La Science.

337. — *Vase de Nimes.*



317. — *Groupe des Chasses.* — Le Triomphe.
Biscuit.

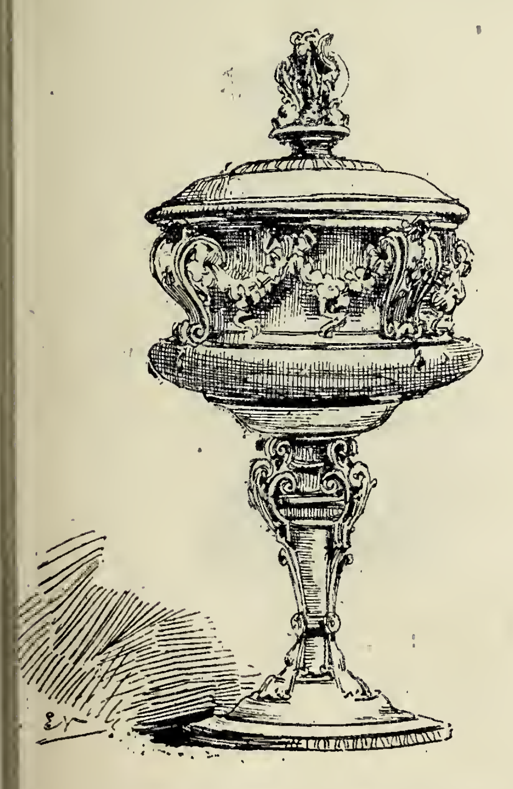
681. — *Figure Canéphore.*
Biscuit.

319. — *Groupe des Chasses.* — Le Retour.
Biscuit.



264. — *Vase carré aux Cariatides*, par M. Carrier-Belleuse.

146. — *Plat rond genre Renaissance*, par M. Paillet.



485. — *Coupe de Chenonceaux.*



435. — *Buire de Blois.*



61. — *Vase de Nola.*



70. — *Gourde d'Asti.*



67. — *Coupe Henri II.*



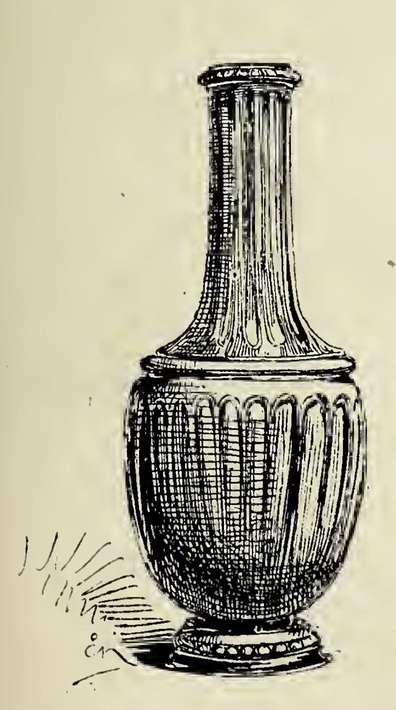
110. — *Vase Pékin.*





532. — *Vase Saïgon.* 127. — *Vase de Mycène.* 58. — *Vase Saïgon.*

FLAMBÉS AU GRAND FEU



730. — *Bouteille La Fayette.*



704. — *Vase urne à facettes.*

été fortuitement découverts à Saint-Yrieix, près de Limoges, on eut désormais la matière nécessaire; une nouvelle période de fabrication commença. Cette découverte rendue publique ne tarda pas à être rapidement exploitée par l'industrie privée. Le savant Alexandre Brongniart ayant été nommé, en 1800, administrateur de la manufacture de Sèvres, cet établissement atteignit un haut degré de prospérité et c'est de cette époque que datent les perfectionnements apportés à la fabrication de la porcelaine dure. « On fit alors des vases qui n'avaient pas moins de 2^{m},40 de hauteur, dit M. Garnier; des plaques rectangulaires de 1 mètre et même 1^{m},25 de longueur, sur lesquelles des peintres d'une habileté sans égale exécutaient ces admirables copies de tableaux de maîtres qui resteront une des gloires de la manufacture de Sèvres; de grands surtouts de table, composés de monuments égyptiens, de colonnes, de chars de triomphe, etc., œuvres d'un goût et d'un art bien démodés, et quelque peu ridicules aujourd'hui, mais dont l'exécution est au-dessus de tout éloge; des tables, des guéridons, des armoires et des coffrets à bijoux, des pendules, etc., etc. »

Au surplus, l'histoire de la fabrication de Sèvres, de 1800 jusqu'à nos jours, se trouve tout entière représentée à l'Exposition de l'Union centrale. On y trouvera depuis les vases classiques, de forme Médicis, depuis le vase Clodion à fond flambé vert, depuis les biscuits représentant des personnages historiques, l'écritoire à plateau doré rectangulaire exécutée pour l'impératrice Joséphine (*n° 421*) et le service à déjeuner sur le plateau duquel est représenté le mariage de Napoléon Ier et de Marie-Louise, jusqu'aux vases imités du XVIe siècle par Chenavard, vers 1832, et les vases imités de l'Orient du second Empire. Les organisateurs de l'Exposition n'ont eu qu'à puiser dans les collections du garde-meuble.

PORCELAINE NOUVELLE DE 1882-1884

Pour donner une idée de la fabrication de cette nouvelle porcelaine, nous ne pouvons faire mieux que de reproduire ici ce que dit à ce sujet M. Lauth, administrateur

actuel de la manufacture de Sèvres, dans la préface du catalogue de l'Exposition : « La porcelaine dure cuit à une température extrêmement élevée à laquelle ne peuvent résister que très peu de couleurs; la palette des couleurs de grand feu est donc très limitée. D'autre part, la couverte de la porcelaine, cette roche feld spathique dont la dureté est la principale qualité, ne se laisse pas pénétrer par les couleurs de moufle, qui, grâce à divers tours de mains, peuvent bien y adhérer, mais qui ne s'y combinent pas comme il le faudrait pour avoir le velouté désirable.

« Or, si l'on compare la porcelaine de Chine à la porcelaine dure de Sèvres, on constate que la première est fréquemment recouverte de couleurs de grand feu dont la présence accuse une cuisson à une température moins élevée, et que, dans la décoration au feu de moufle, on s'est servi de matières tout à fait différentes de nos couleurs : ce sont des émaux, c'est-à-dire des verres transparents, faiblement colorés en eux-mêmes et dont l'intensité varie d'après l'épaisseur de la couche appliquée sur la porcelaine; or, ces émaux ne se fixent pas sur la porcelaine dure.

« La porcelaine de Chine diffère donc, par sa composition, de la porcelaine de Sèvres.

« Depuis un assez grand nombre d'années, on poursuivait à la Manufacture la réalisation de cette nouvelle fabrication; elle est actuellement définitivement établie. Ce sont les produits de notre seconde catégorie; ils figurent dans le catalogue sous le nom de « NOUVELLE PORCELAINE ».

« Cette matière possède les caractères suivants : sa pâte est légèrement ambrée; elle accepte non seulement une couverte de grand feu, mais encore des couvertes plombifères; elle peut être enrichie d'émaux; enfin, elle peut être cuite à une température où le cuivre ne disparaît que lentement, ce qui nous a permis de reproduire toutes les belles couleurs obtenues en Chine avec ce métal. L'emploi des émaux se faisant en « à plats » s'oppose aux modelés de la *peinture;* il entraîne donc presque forcément avec lui une modification complète dans l'art de décorer la porcelaine; la perspective et les modelés de la miniature ont disparu; avec eux les tons rompus et rabattus sont remplacés par des couleurs franches, assez vives en général et souvent assez transparentes pour faire valoir les détails de

la scuplture la plus fine; enfin, la richesse de la nouvelle palette d'émaux permet une variété de fonds beaucoup plus grande, d'une glaçure et d'une limpidité que l'emploi des couleurs ordinaires ne saurait donner.

« La nouvelle porcelaine, qui possède les propriétés des produits si renommés de la Chine, ne doit pas être confondue avec la porcelaine tendre dont elle s'éloigne par sa nature et sa composition. Il nous a paru intéressant de résoudre tout d'abord un problème qui s'imposait depuis longtemps; ce résultat atteint, la Manufacture reprendra prochainement la fabrication de la vieille porcelaine tendre, dont les qualités sont si charmantes et si précieuses. »

A ces paroles nous ajouterons que la nouvelle porcelaine offre en effet un aspect délicat et moelleux; que les formes ont l'air plus souples. Nous recommanderons à l'attention des visiteurs, parmi les produits de cette fabrication, le petit vase qualifié *vase Saïgon* (*n° 461*), à fond rubis avec fleurs en émail, composé par M. Mérigot; le *vase Houdon* (*n° 460*), à fond vert d'eau, décor sous émail en bleu foncé rehaussé d'or et d'émaux blancs; le *vase Fizen* (*n° 413*), composé par M. Émile Richard, à fond turquoise truité, décoré de fleurs en émaux polychromes; la *coupe de Trianon* (*n° 456*), composée par M. Avisse, à fond d'ivoire décoré d'or; les *vases Clodion* (*nos 346 et 347*), composés par MM. Froment et Réjoux, à fond vert d'eau sous émail en bleu foncé rehaussé d'or et d'émaux blancs, etc., etc.

FABRIQUES DIVERSES (PORCELAINES)

Nous ne ferons ici que rappeler les noms des diverses fabriques de porcelaines qui s'établirent en France, pour mettre à profit les découvertes de la manufacture de Sèvres, et dont fort peu de spécimens se trouvent à l'Exposition du Palais de l'Industrie. Ce sont notamment la fabrique de *Clignancourt,* fondée en 1775 et qui obtint la protection de Monsieur, frère du Roi; la fabrique de la rue Thiroux, à Paris, où l'on fit les *porcelaines* dites *à la Reine*, avec le décor à « barbeaux » consistant en un semis

de bleuets; la *manufacture du duc d'Angoulême,* rue de Bondy; la *manufacture de Niederwiller,* dont nous avons



Pendule en porcelaine de Niederwiller. (Collection de M. Audéoud.)

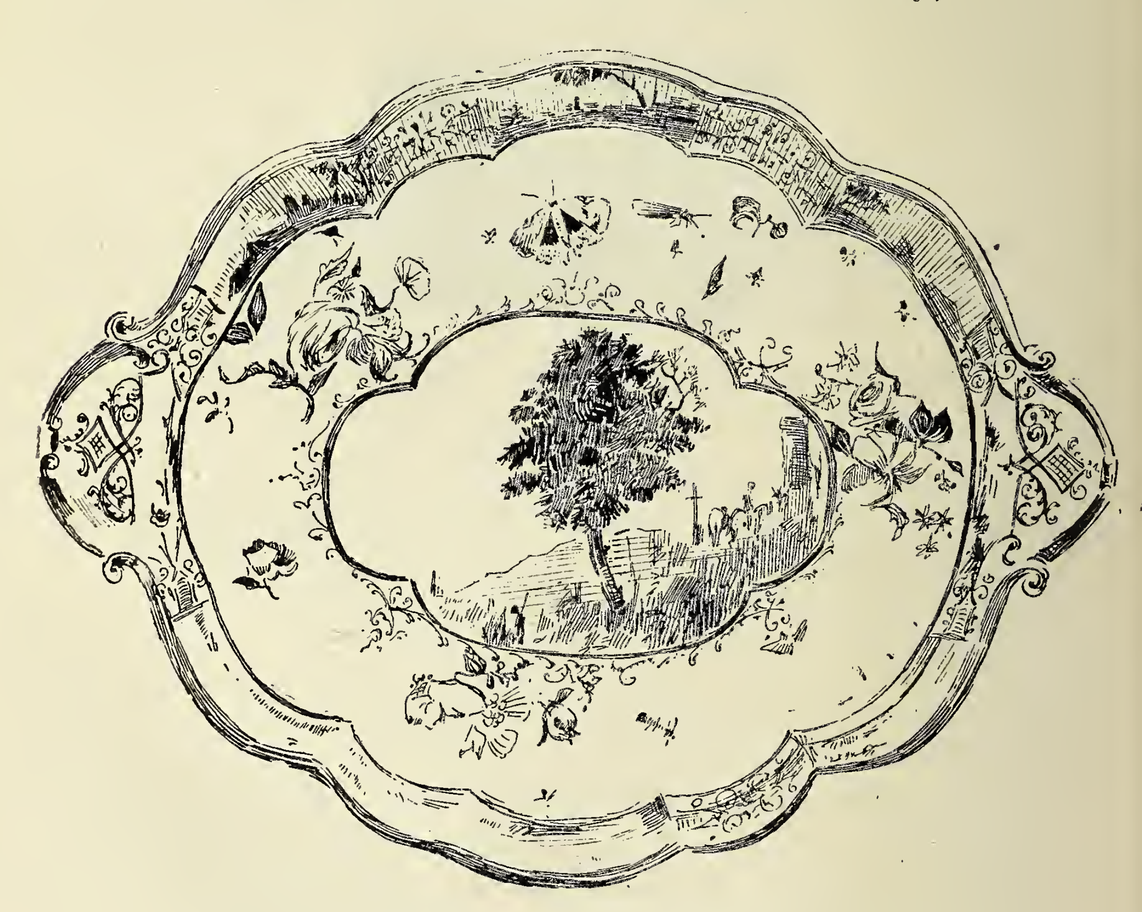
parlé en traitant des faïences, et qui fit de la porcelaine dure d'un caractère assez remarquable, comme en témoigne les échantillons exposés à l'Union centrale; les manufactures de *Limoges,* de *Lille,* d'*Orléans,* etc., etc.

PORCELAINES ÉTRANGÈRES

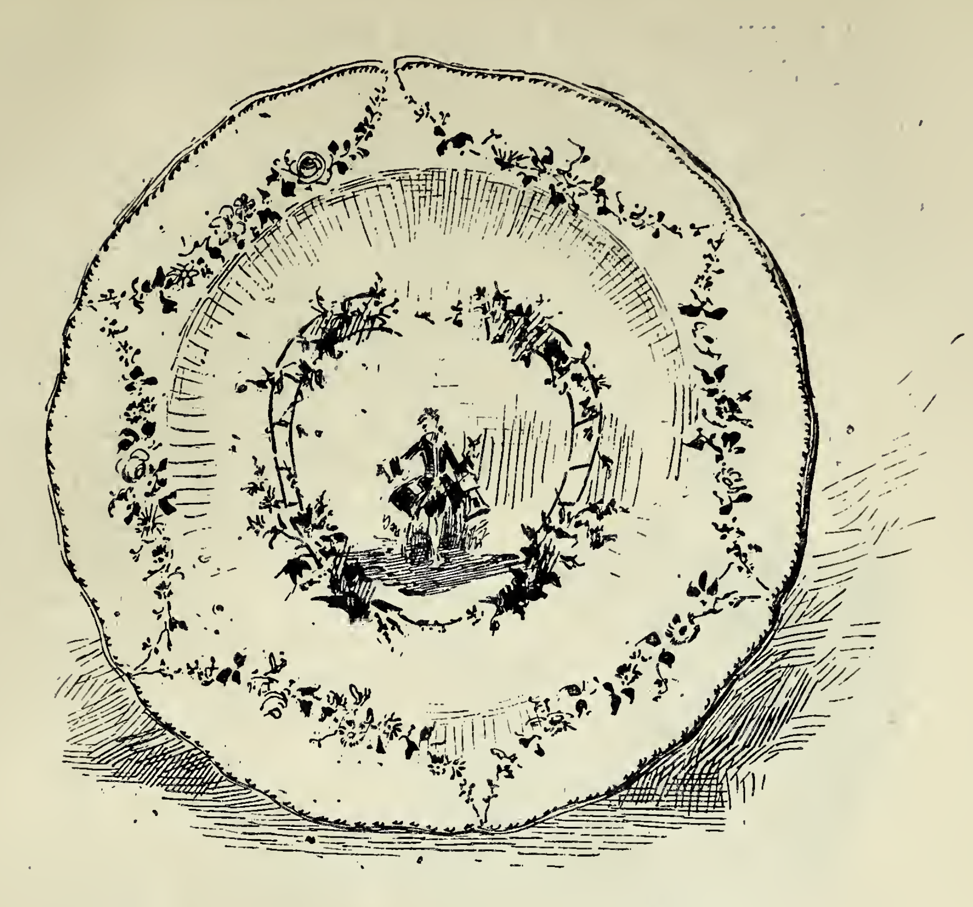
A l'étranger, des manufactures de porcelaines commencèrent à s'établir presque en même temps que se fondait la manufacture de Sèvres, vers 1750. Parmi les plus célèbres nous nous bornerons à mentionner :



Assiette en porcelaine de Tournai. (Collection Beurdeley.)



Plateau en porcelaine de Saxe. (Collection de M. Mannheim.)



Assiette en porcelaine de Saxe. (Collection de M. Mannheim.)



Légumier en porcelaine de Vienne. (Collection Audéoud.)

La *manufacture de Tournai,* fondée par deux Français, qui fit des porcelaines tendres, un peu grisâtres au début, et ensuite d'une blancheur parfaite;

La *manufacture de Meissen,* en Allemagne, où se fabriquèrent mille petits objets d'un art coquet et parfois maniérés qu'on désigne sous le nom de *porcelaine de Saxe,* et qui sont décorés d'ornements délicats, d'une riche coloration, vases rocailles, assiettes avec de jolies peintures, délicieuses petites statuettes, etc.;



Figurine en porcelaine de Saxe.
(Collection A. Beurdeley.)

La *manufacture de Vienne,* remarquables par la blancheur de la pâte, l'éclat de la pureté des couleurs, la finesse des peintures;

La *manufacture de Frankenthal,* en Bavière, qui chercha d'abord à imiter Strasbourg, puis les porcelaines de Saxe;

La *manufacture de Berlin,* fondée vers 1750, puissamment protégée par Frédéric II, et qui exécuta des œuvres très fines avec des couleurs d'une glaçure étonnante, des décorations singulières imitant parfois le tulle ou la dentelle;

La *manufacture de Capo di Monte,* près de Naples, en Italie, qui fabriqua d'abord des porcelaines tendres, puis des porcelaines dures d'un style rocaille, alourdi, et des statuettes en biscuit extrêmement intéressantes, dont quelques-unes sont considérées comme de petits chefs-d'œuvre, empreintes de l'influence de l'art antique, comme le prouvent les statuettes exposées par Mme de Cassin au Palais de l'Industrie;

Enfin les *porcelaines anglaises,* fabriquées soit à *Chelsea*, soit à *Derby,* soit à *Bow,* ou encore à *Worcester,* et qui ont des caractères très particuliers, sans parler des *œuvres de Wedgwood*, qui tiennent le milieu entre la

faïence fine et la porcelaine, comme nous l'avons vu plus haut.

Wedgwood créa une série de faïences et de grès de différentes couleurs avec lesquels il imitait les camées antiques, les basaltes, les jaspes, etc. Il copia les beaux vases antiques trouvés en Italie, notamment le vase *Barberini;* exécuta des médailles d'une finesse et d'une expression admirables. Pour les œuvres de porcelaines proprement dites, ce n'est guère que depuis 1852 que l'Angleterre en fabrique de vraiment originales et intéressantes.



Groupe en porcelaine de Capo di Monte. (Collection de Mme de Cassin.)



LES ÉMAUX

LES ORIGINES DE L'ÉMAIL

Un petit fragment de décor égyptien aux magnifiques tons rouges, bleus, jaunes, etc., représentant sans doute une partie d'aile d'oiseau symbolique, nous fournit une transition naturelle pour passer de l'art du céramiste à celui de l'émailleur. Ce petit fragment, qui fait partie de la riche collection de M. Gréau, mérite autant l'attention des érudits que celle des amateurs et des collectionneurs. Sommes-nous en présence, comme le croit M. Gréau, d'une pièce pouvant être classée parmi les émaux ou d'une pièce relevant simplement du domaine de la céramique? C'est un émail, dit M. Gréau, car la présence de l'oxyde d'étain y est indéniable. — Est-ce suffisant?

Hippocrate dit oui, mais Galien dit non.

Selon les savants qui font chorus avec Galien, l'oxyde d'étain ne saurait résoudre la question à lui seul; il n'en est qu'un des côtés. Nous accordons à ce fragment tous les caractères de l'émail, sauf un, répondent-ils : ce que vous appelez émail est fixé ici sur un fond céramique; or peut-on dire qu'il y a émail là où la matière vitreuse et colorée par des oxydes n'est pas appliquée, par la cuisson, sur un fond seulement métallique? Grave question qu'il n'est guère facile de résoudre à l'heure qu'il est. Elle a donné lieu à une

série de tournois entre les spécialistes, et, comme on le voit, la passe d'armes n'est pas encore terminée. Il y a eu pourtant de nobles champions et de bien beaux coups de lances. On a déjà vu descendre dans la lice des hommes comme MM. de Laborde, Labarte, de Lasteyrie, Darcel, etc. C'est même en s'appuyant sur cette nécessité d'un fond métallique que l'on a pu dénier la connaissance et l'emploi de l'émail à l'antiquité classique.

Mais nous voilà bien loin du fragment de M. Gréau. Nous pensons que le plus sage sera de rester encore ici sur le terrain de la conciliation. Contentons-nous donc de l'admirer, émail ou produit céramique, et renonçons à jeter cette nouvelle pomme de discorde au milieu d'adversaires déjà si divisés. Puisqu'il s'agit des anciens, attendons que la sagesse antique, que la déesse Athénée, aux yeux clairs. révèle la vérité à quelqu'un de ses élus. C'est son affaire. Mais nous, nous devions citer, et c'est ce que nous avons fait.

L'ÉMAIL CHINOIS ET JAPONAIS

L'origine orientale de l'émail cloisonné est généralement admise. C'est par les Byzantins que cet art s'est répandu en Europe. Mais nul, mieux que les peuples, que les artistes de l'extrême Orient, n'a su tirer tout le parti qu'il est possible de tirer de ce merveilleux procédé de décor. Japonais, Chinois et Persans y ont excellé. La superbe exposition de vases de toutes formes et de toutes grandeurs, que nous offre la salle orientale, nous donne une idée des ressources de cet art. L'effet en est grandiose et touche presque à l'architecture. Nous ne décrirons pas les beaux vases et les brûle-parfums aux formes les plus bizarres exposés par MM. Édouard André et Bing. Les principaux ont déjà figuré, il y a quelques années, dans une des Expositions de l'Union centrale et le grand public les connaît. Mais on revoit toujours avec plaisir ces fins produits de peuples éminemment décorateurs. Quelle hardiesse et quel bonheur de tons, et, en même temps, quelle harmonie virile, éclatante comme une symphonie ! Quelle beauté dans les bleus et les verts ! Quel emploi intelligent des formes les plus pit-

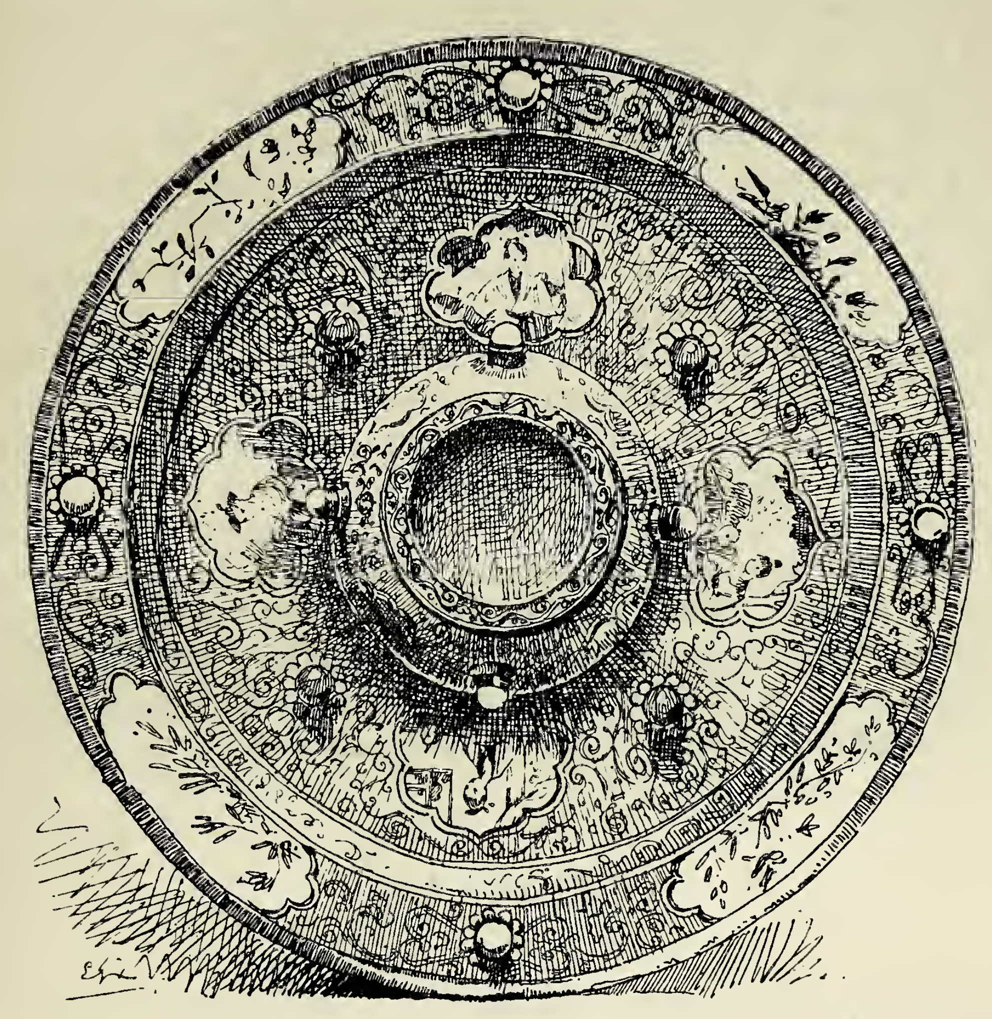
toresques, empruntées à la nature animale, végétale ou minérale, aussi bien pour les détails d'ornementation que pour les effets de silhouette générale. Le caractère premier de cet art est d'être profondément vivant. On ne se sent pas



Brûle-parfum en émail cloisonné. (Collection de M. Ed. André.)

seul au milieu de toutes ces œuvres d'art. L'artiste leur a transmis son inspiration et elles vont vous parler dans la langue dont il les a douées. M. Burty a très bien défini les caractères de l'art de l'extrême Orient. Nous lui empruntons le passage concernant les Japonais, les plus indépendants et les plus personnels des artistes de l'Orient : « L'art japonais, dit-il dans les *Émaux cloisonnés anciens et mo-*

dernes, diffère de nos données occidentales par des points essentiels. Les principes qui s'en dégagent sont très curieux. Dans la composition, il évite la symétrie des parallèles; il joue toujours sur des quantités impaires, trois, cinq, sept, lorsque, au contraire, nous procédons par deux, quatre, huit. Dans le dessin, il accentue la silhouette et s'ar-



Plateau à fond d'émail cloisonné. (Chine, 4074). Collection Ed. André.)

rête lorsqu'il a rencontré le caractère typique d'un personnage, d'un objet inanimé, d'un grand effet de la nature. Dans les colorations, il aborde les tons les plus francs, il les pose sans mélange, mais les relie entre eux et en atténue la radiation trop intense par des tons intermédiaires d'une finesse surprenante; par exemple, dans un bijou où dominent le bleu vif et le rouge, il ne manquera pas d'introduire des passages lilas. L'originalité et la fermeté de son style tiennent à ce qu'un épisode naturel, étudié de

plus près, est toujours habilement disposé dans un centre tout à fait fantaisiste et de convention ; les yeux sont ainsi intéressés au même degré que l'esprit est piqué. »

Nos artistes ont beaucoup emprunté depuis quelques années à ces artisans de l'extrême Orient. Ils y ont gagné une liberté de *faire* et une ingéniosité que nous sommes heureux de constater à chaque nouvelle Exposition. Mais ce qui leur manque, c'est ce jet abondant, naturel, cette facilité, cette largeur qui caractérisent leurs maîtres de l'Inde, de la Chine ou du Japon. On sent qu'ils ne sont pas complètement libres de leurs mouvements. Ils n'ont pas cette exubérance saine qui indique la facilité dans la production, le besoin qu'a l'imagination de se satisfaire en incarnant ses conceptions à l'aide des formes et des couleurs. En un mot, on sent trop que nos imitateurs parlent en fin de compte une langue apprise. Ils font preuve d'autant de goût que de science ; mais leurs produits ne sont pas fils du sol qu'ils cultivent. Ce sont de belles plantes de serre ; mais, somme toute, des plantes de serre. Ce qui fait la force des ouvriers de l'extrême Orient, c'est que leur génie les commande et les entraîne, c'est qu'ils créent même lorsqu'ils pensent imiter leurs devanciers. Créer ! tout l'art ne se résume-t-il pas dans ce mot ? Or on ne crée que dans le sens de son génie et de celui de sa race.

LE MOYEN AGE

La nature des œuvres d'émaillerie exposées au Palais de l'Industrie nous force à sauter par-dessus l'art byzantin et à arriver brusquement au XIIIe siècle de notre ère.

MM. Desmottes et Queroy nous attendent au seuil de ce siècle avec leurs deux remarquables vitrines. Les reliures revêtues d'orfèvrerie, les plaques, les reliquaires, les tiges à fixer la cire des cierges, les crosses ouvragées, etc., contenus dans ces vitrines, doivent leurs riches couleurs au travail de l'émaillerie. La rigidité inévitable de cet art convient admirablement à leur décor d'un type sévère, ascétique et hiératique. Les attitudes raides, les formes anguleuses semblent être encore mises en valeur par le jeu

de ces tons nettement séparés et plutôt faits pour exagérer les détails caractéristiques que pour les atténuer. Parmi les crosses que renferment ces deux vitrines, nous devons en signaler une qui appartient à M. Desmottes. Elle est décorée d'une fleur de lis que nous ne nous rappelons pas avoir vue ailleurs, parmi les crosses des collections que nous connaissons. Cette vitrine compte en outre deux châsses de forme rectangulaire d'un aspect très curieux, trois custodes et des reliures de livres avec médailles d'applique du plus haut intérêt. M. Queroy a, lui, un Christ en cuivre repoussé incrusté d'émail, qui est d'un bien beau caractère. Indiquons aussi une scène de crucifixion du XIIIe siècle sur une plaque provenant d'un reliquaire en cuivre émaillé, et une croix en cuivre doré et gravé, et ornée de quatre médaillons avec les signes des évangélistes réservés sur fond d'émail bleu, du XVe siècle.

Entre les deux vitrines de MM. Desmottes et Queroy se trouve, sur un socle, un merveilleux petit diptyque émaillé d'émaux translucides. Il est impossible de rêver quoi que ce soit de plus ravissant que cette délicieuse petite pièce qui appartient à Sir Richard Wallace. C'est un bijou qui est une œuvre d'art, et une œuvre d'art qui est un bijou. Si nous osions parler ici en style de théâtre, nous dirions volontiers que c'est un des *clous* de l'Exposition rétrospective.

LES ÉMAUX DE LIMOGES

Les émaux peints sont représentés par de nombreux et beaux spécimens au Palais de l'Industrie. Étant donnés des amateurs tels que Mme la baronne douairière James de Rothschild, le baron Seillière, Sir Richard Wallace, Mannheim, Bloch, Mme de Cassin, etc., il ne pouvait en être autrement. Deux grandes vitrines leur ont été consacrées. Les maîtres les plus importants de l'école limousine y figurent et, nous le répétons, y figurent à leur avantage.

A tout seigneur, tout honneur. Voici d'abord Léonard Limousin, ou plutôt Limosin, et son école, avec leurs fins portraits si spirituellement dessinés et si agréablement

peints. Il est impossible de mieux connaître son art et d'être plus maître de son faire. M. Darcel, un de nos savants qui possèdent le mieux la question, a pu dire avec raison : « Léonard Limosin nous semble être, de tous les émailleurs de Limoges, celui qui a le mieux su allier tous les procédés d'exécution connus et pratiqués isolément avant lui. Dans une même composition, il réunit tous les genres et sait les fondre, avec une adresse qui révèle un praticien consommé et un savant coloriste. Ainsi, la peinture en apprêt sur fond blanc, sur le métal lui-même et sur paillon, se marie, dans certaines de ses pièces, avec la grisaille dessinée et modelée par enlevage, et avec le modelé par hachures ou au pointillé plus spécial au portrait. Mais les couleurs des émaux sont choisies, suivant la nature du fond, de façon à former une gamme continue, qui ménage les transitions entre les tons les plus éclatants et les ombres les plus intenses. Ainsi, ce sont les bleus, les verts et les pourpres des draperies qui recouvrent d'habitude les paillons, lesquels en avivent l'éclat, tandis que les bruns de diverses nuances et les violets reçoivent un éclat moindre du métal ou du fond blanc sous-jacent. Puis, dans ces couleurs transparentes flottent quelques nuages d'émail blanc, qui forment les lumières et qui ont leur écho dans les carnations, les animaux et les accessoires, modelés par les procédés ordinaires de la grisaille. De telle sorte que ce sont les couleurs intermédiaires, couchées sur le métal ou le fond blanc, qui, d'un côté, se lient, par leur transparence, avec les vives clartés des émaux sur paillon, et, de l'autre, avec les grisailles par les touches d'émail blanc qui y sont parfondues. Enfin, quelques portraits, ceux des donataires, par exemple, où la ressemblance doit être cherchée, sont modelés au pointillé. Les tableaux de la Sainte-Chapelle présentent le plus magnifique et le plus complet exemple de la réunion de tous ces genres. » Quoique Léonard Limosin soit représenté au Musée du Louvre d'une façon assez complète pour permettre de l'étudier sous tous ses aspects, nous pensons que l'examen des œuvres exposées aux Champs-Élysées, où le maître et ses disciples font superbe figure, ne peut qu'être utile, même aux plus connaisseurs. Ces œuvres vous prouvent que l'on a toujours à apprendre et que l'on

apprend toujours avec les forts. Quand ce ne serait que le changement d'éclairage, l'examen en vaudrait encore la



Portrait du duc de Nevers, émail de Limoges du XVI[e] siècle.
(Collection du baron F. Seillière.

peine. Mais nous prêchons des convertis, et tous les amis du grand artiste ont déjà fait le pèlerinage, que nous prêchons certainement trop tard. Ils ont déjà regardé, examiné,

flairé, admiré ces portraits si souriants sous leur émail, si lumineux, à la fois si décoratifs et si intimes, disons le mot, si français, avec leurs nez fins, leurs cheveux et leurs barbes dorés, leurs yeux souriants de malice, et clairs, azurés, pleins de pensées qui ne demandent qu'à se communiquer.

Parmi les portraits en émail de l'école de Limoges, les

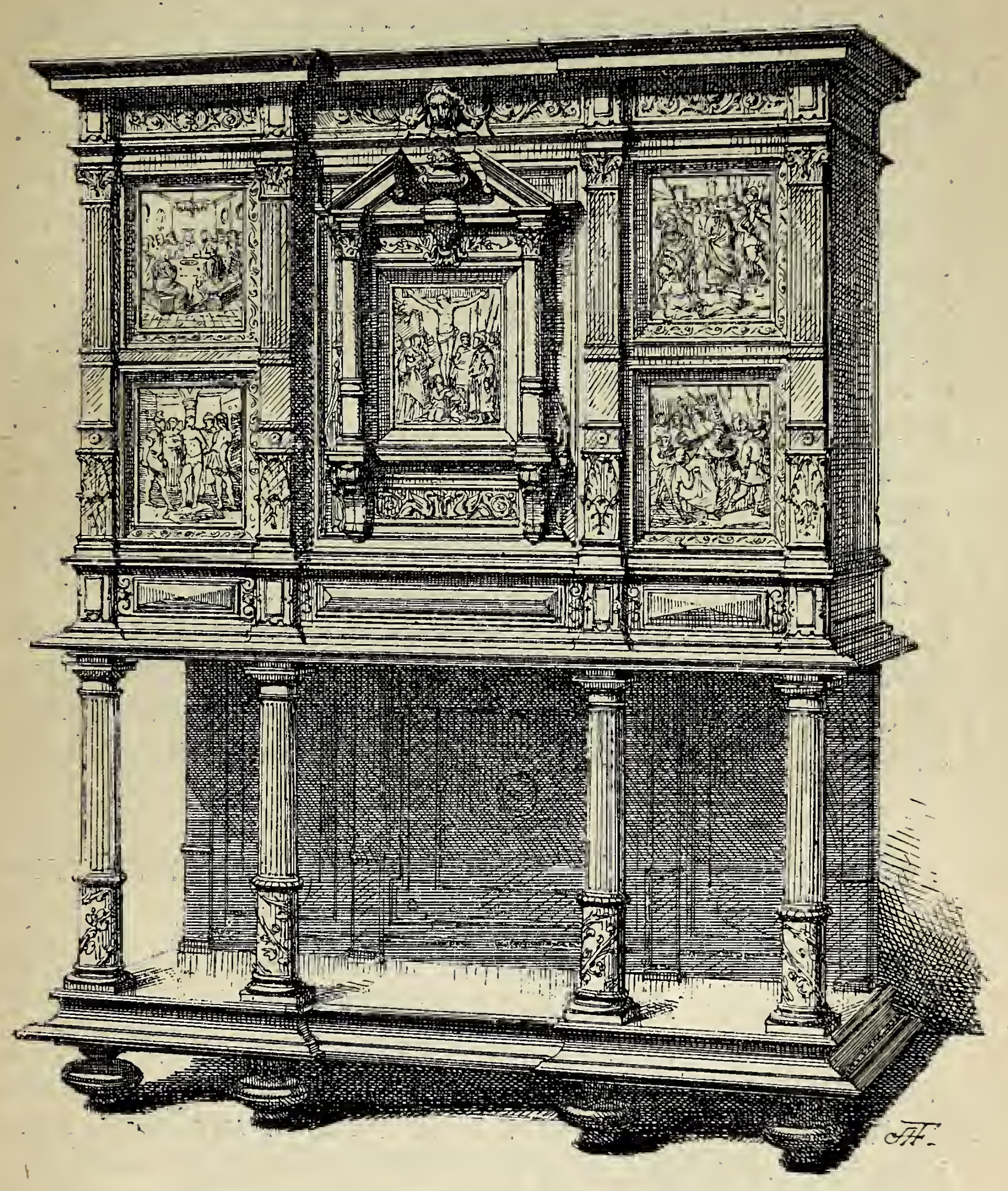


Grand plat en émail de Limoges. (Collection de M. le baron Seillière.)

deux grands du duc de Nevers et de Catherine et un plus petit de François Ier, tous appartenant au baron Seillière, sont excessivement remarquables.

Mais les autres enfants de Limoges nous appellent, et en tête Nardon Pénicaud. Et ici encore, M. Darcel va nous servir de guide pour la partie technique de notre étude : « Tous les émaux que l'on peut certainement attribuer à Nardon Pénicaud, dit-il, sont exécutés par apprêt sur fond blanc, c'est-à-dire que les traits principaux du dessin sont largement appliqués au pinceau en bistre, sur le fond blanc, excepté pour les bleus turquoises et pour les

carnations. Les premiers sont appliqués avant les traits du dessin; les secondes sont modelées en blanc sur un fond violet bleuâtre, qui donne à toutes les carnations des



Meuble décoré de plaques en émail. (Collection de Mme de Cassin.)

émaux de Nardon Pénicaud un ton caractéristique et facile à reconnaître. Parfois un trait en bistre noir opaque donne plus de force aux contours dans l'ombre. Des émaux translucides recouvrent le fond, sur lesquels des rehauts d'or sont appliqués au pinceau avec une grande habileté, et souvent avec une grande abondance afin d'accentuer les

lumières. Souvent, les orfrois des costumes, de l'architecture sont semés de paillons imitant les pierreries. C'est avec des ressources aussi limitées que Pénicaud a trouvé le moyen de produire tant d'œuvres diverses et assez variées pour ne jamais lasser l'attention. M. Édouard André est l'heureux possesseur d'un triptyque de l'école de Pénicaud, où l'on retrouve toutes les qualités du maître.

Il a aussi aux Champs-Élysées de belles assiettes en grisaille, ou en grisaille avec chair saumonnée, des vases, des aiguières, une salière en forme de flambeau, grisaille rehaussée d'or, etc. M. Mannheim se présente avec trente-cinq pièces de Limoges, dont plusieurs de premier ordre. Quant à Mme la baronne J. de Rothschild, nous voyons à elle un coffret bombé orné d'émaux polychromes, une grande coupe avec couvercle, datée de 1548, deux flambeaux signés Laudin, une horloge en cuivre ciselé et doré, enrichie de neuf plaques en émail à paillons, un couronnement de la Vierge, et enfin toute une série de grisailles.

Cette partie de l'Exposition est fort belle. Nos industriels qui se préoccupent depuis un certain nombre d'années de faire revivre le bel art de l'émaillerie ne peuvent qu'applaudir à cette mise en lumière de pièces de haute valeur, que pourront consulter avec fruit leurs praticiens.

LES BOITES ET TABATIÈRES AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

M. de Thuisy, avec sa vitrine de boîtes et tabatières émaillées, nous conduit aux XVIIe et XVIIIe siècles. Elles sont variées à l'infini, présentent des allégories, des portraits, des scènes élégantes ou rustiques. Quelques-unes sont de Petitot, le maître du genre. Tout a été dit sur la grâce ou l'esprit qui présidait, chez nos pères, au décor de ces sortes d'objets. Le luxe, si commun autrefois, des tabatières est bien loin de nous aujourd'hui, et la chanson si connue : *J'ai du bon tabac,* n'a plus guère de raison d'être. Nous ne saurions blâmer cet oubli d'une mode qui consistait à se fourrer de la poussière dans les narines ou à la répandre gracieusement en nuage sur son jabot; mais nous ne pouvons nous empêcher de regretter la perte d'un art charmant qui a naturellement suivi la mode qu'il servait.

A défaut de tabatières, pourquoi ne pas revenir aux bonbonnières et pourquoi ne pas faire profiter l'art de l'émaillerie de ce caprice si naturel au sexe faible? L'article de Paris ne pourrait que gagner à cette introduction d'un art qui permet les plus jolies fantaisies et exclut jusqu'à un certain point la vulgarité.



Coupe en émail de Limoges. (Collection de M. le baron F. Seillière.



LA VERRERIE

L'art de la verrerie nous ramène, et cette fois pour quelque temps, à la belle collection de M. Gréau. A quel peuple doit-on faire remonter la découverte du verre? On l'a longtemps attribué aux Phéniciens sur la foi d'un passage de Pline l'Ancien. Voici ce passage : « Il y a dans la Syrie une contrée nommée Phénicie, confinant à la Judée, et renfermant, entre les racines du mont Carmel, un marais qui porte le nom de Cendevia. On croit qu'il donne naissance au fleuve Bélus, qui, après un trajet de cinq mille pas, se jette dans la mer, au delà de Ptolémaïs, colonie. Son cours est lent, l'eau malsaine à boire, mais consacrée aux cérémonies religieuses. Ce fleuve limoneux et profond ne montre qu'au flux de la mer le sable qu'il charrie. Alors, en effet, ce sable, agité par les flots, se sépare des impuretés et se nettoie. On pense que dans ce contact les eaux de la mer agissent sur lui, et que sans cela il ne vaudrait rien. Le littoral sur lequel on le recueille n'a pas plus de cinq cents pas, et pendant plusieurs siècles ce fut la seule localité qui produisit le verre. On raconte que des marchands de nitre y ayant relâché, préparaient, dispersés sur le rivage, leur repas; ne trouvant pas de pierres pour exhausser leurs marmites, ils employèrent à cet effet des pains

de nitre de leur cargaison; ce nitre soumis à l'action du feu avec le sable répandu sur le sol, ils virent couler des ruisseaux transparents d'une liqueur inconnue, et telle fut l'origine du verre. » Voilà qui est bien joliment raconté et qui fait image. Quel malheur que nous ne soyons qu'en présence d'une de ces nombreuses légendes que le génie de l'antiquité excellait à inventer et que Pline était loin de dédaigner. Malheureusement pour ce beau conte, la critique moderne est peu portée à la fantaisie. Grâce à elle, le doute plane encore et planera sans doute longtemps sur cette question d'origine.


Flacon en verre antique.
(Collection de M. Gréau.)

Ce qu'il est permis de dire, et la collection Gréau est là pour en fournir les preuves, c'est que les Égyptiens ont su tirer parti du verre dès la plus haute antiquité. « Les Égyptiens, dit Champollion-Figeac, employaient le verre et l'émail à l'embellissement des temples et des palais, qui étaient pavés de carreaux brillants du plus vif éclat. »

La collection de M. Gréau nous fait évoluer au milieu de tous ces produits, l'Égypte y étant largement représentée. Voici d'abord des fragments de verre pourpré opaque. Puis à côté, des verres opaques orangés ou marbrés. Plus loin, des pièces d'un bleu tendre opaque à deux doigts de pièces, également opaques, d'un noir de jais, et d'autres d'un beau vert. Le verre que nous sommes forcés de qualifier bleu tendre, faute d'autre expression, est d'une tonalité douce et poétique qui fait songer aux nuances opalines répandues dans le ciel au soir d'un beau jour. Nous croyons que les céramistes n'ont jamais atteint une plus grande délicatesse de couleur. Cela a quelque chose d'aérien que le verre seul peut atteindre.

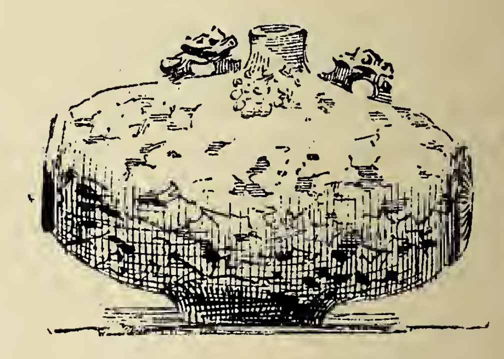
Deux vitrines de petites fioles variées de forme, mais ayant sans doute dû être toutes de gracieux ustensiles de toilette, nous montrent des verres opaques polychromes imitant toutes les sortes de marbres imaginables. La co-

quetterie des dames égyptiennes pouvait être flattée par la présence de ces précieuses petites bouteilles sur leurs tables de toilette. Les veines noires, rouges, vertes, orangées, bleues, se jouent sur la panse et le col des flacons avec des hasards de mélanges on ne peut plus amusants.

Vase en verre antique.
(Collection de M. J. Gréau.)

Maintenant, voici des verres camées à plusieurs couches, de couleurs différentes, permettant à l'ouvrier de donner au sujet en relief les colorations qu'il désire. La vitrine qui suit nous montre des colliers de verroterie où tous les tons dont nous venons de voir les spécimens sont mêlés dans une harmonie charmante.

A côté de son exposition égyptienne, M. Gréau nous présente des produits analogues provenant de la Phénicie, de Chypre, de Rhodes, d'Asie Mineure, de Grèce et de Rome.


Tonnelet en verre antique.
(Collection Mannheim.)

Nous savons, en effet, que l'industrie du verre a eu une très grande importance dans l'antiquité. Les auteurs font fréquemment allusion à cette industrie, et Pline, dont nous avons eu déjà l'occasion de parler, lui consacre plusieurs paragraphes étendus.

« Aujourd'hui, dit-il, à l'embouchure du fleuve Vulturne, en Italie, sur la côte, dans un espace de 6,000 pas, entre Cumes et Liternum, on recueille un sable blanc très tendre; on le broie au mortier et à la meule; ensuite on y mêle trois parties de nitre, soit au poids, soit à la mesure; le mélange étant en fusion, on le fait passer dans d'autres fourneaux; là il se prend en une masse à laquelle on donne le nom d'amonître. Cette masse est mise en fusion, et elle

donne du verre pur et des pains de verre blanc. Cet art a passé même en Gaule et en Espagne, où l'on traite le sable de la même façon. On raconte que sous le règne de Tibère on imagina une mixture qui donnait un verre malléable, et que toute la fabrique de l'artiste fut détruite pour empêcher l'avilissement du cuivre, de l'argent et de l'or. Ce bruit a été longtemps plus répandu que le fait n'est certain; mais qu'importe? » [En effet, ces choses-là importent toujours fort peu à Pline.] « Du temps de Néron, on a trouvé un procédé de vitrification qui fit rendre 2,000 sesterces assez petites qu'on nommait ptérotes [ailées]. Au verre appartiennent les vases obsidiens assez semblables à la pierre qui a été découverte en Éthiopie par Oberdius... On fabrique, par le moyen de teinture, de l'obsidienne pour divers ustensiles de table, et un verre entièrement rouge, opaque, qu'on nomme *hematinon*. On fait aussi du verre blanc, du verre imitant le murrhin, imitant l'hyacinthe, le saphir, de toutes couleurs en un mot. Nulle substance n'est plus maniable, nulle ne se prête mieux aux couleurs; mais le plus estimé est le verre incolore et transparent parce qu'il ressemble le plus au cristal. Pour boire, il a même chassé les coupes d'argent et d'or; mais, à moins qu'on n'y verse d'abord du liquide froid, il ne résiste pas à la chaleur, et cependant des boules



Coupe avec émaux représentant une chasse.
(Collection de M. Mannheim.)

de verre remplies d'eau opposées aux rayons du soleil s'échauffent tellement qu'elles brûlent des étoffes. Le verre en fragments ne fait que se souder par le feu; pour le fondre entièrement, il faudrait le broyer. La verrerie fait divers objets de verre coloré, par exemple les pièces d'échiquier



Vase de mosquée arabe (Collection de M. Ed. André.)

qu'on nomme *abaculi;* ces objets offrent même quelquefois plusieurs nuances. Le verre fondu avec le soufre se durcit en pierre. »

La collection de M. Gréau nous offre un délicieux modèle de ces coupes qui faisaient déserter aux riches Ro-

mains l'or et l'argent. Seulement celle-ci n'est pas incolore. Ne nous en plaignons pas : elle est d'un beau vert. Tout autour s'enroule un souhait de buveur mêlé à du feuillage. Le décor est très finement fait et a une rare élégance.

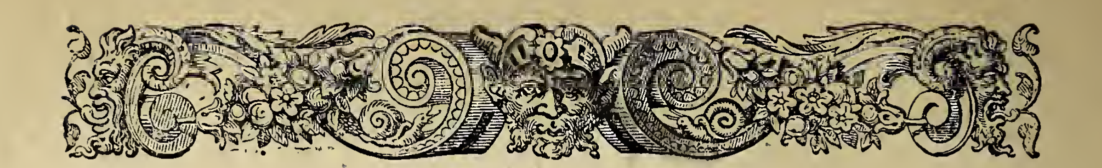
Nous ne nous étendrons pas sur les verres irisés, car leur richesse de ton provient de leur séjour dans la terre et n'a rien à voir avec l'art ou même l'industrie. Ils sont un régal pour l'œil, mais pas autre chose. Nous pourrions établir un rapport entre ces irisements et ceux des vases murrhins; mais les pièces faisant défaut pour ces derniers, il vaut mieux s'abstenir.

La verrerie romaine nous place sur le chemin de Venise, qui l'a continuée sous bien des rapports. Elle en a conservé les formes élégantes et sveltes, le galbe hardi et fier. Il y a là les traces constantes d'une tradition qui a duré pendant tout le moyen âge.

Les verres de Venise ne sont pas nombreux au Palais de l'Industrie. On sent que les amateurs ont eu du mal à se séparer de ces mignons objets fragiles, et nous n'osons pas les blâmer. Nous ne devons donc qu'en savoir plus gré à MM. Édouard André, Mannheim, Nicolet et Valpinçon, qui ont bien voulu se dessaisir des leurs en faveur du grand public. Il faut d'autant plus les remercier, que les pièces exposées par eux sont de premier choix. Citons, entre autres, un hanap élancé sur son pied comme un beau lys sur sa tige. Ce sont vraiment des calices de fleurs que ces cols de verres aux formes molles, et le pied qui les supporte, avec ses enroulements, figure le feuillage sur lequel ils reposent.

La verrerie arabe n'est aussi que faiblement (nous voulons dire en petite quantité) représentée à l'Exposition. Cependant diverses lampes de mosquées, appartenant au marquis de Vogüé, à la comtesse Dzialinska et à M. Édouard André, frappent fort justement l'attention des visiteurs, avec leurs versets du Coran et leurs beaux tons jaunes et rouges. Les Arabes ont excellé dans ce genre qui sert encore de modèle à nos artistes et qui ne saurait trop être étudié dans son élégante originalité.

En somme, la partie du verre tient sa place d'une façon satisfaisante au musée rétrospectif.



LES VITRAUX

On peut dire que l'exposition de vitraux anciens organisée cette année par l'Union centrale des Arts décoratifs est un fait sans précédents, et qu'elle montre pour la première fois, dans son ensemble et d'une façon générale, l'histoire si peu connue de l'œuvre de nos peintres verriers français du XIe au XVIIe siècle.

Le principal organisateur de cette exposition, M. Lucien Magne, en a dressé un catalogue fort bien fait, en tête duquel il a placé une introduction résumant à grands traits les caractères de l'art du vitrail pour chaque siècle. Nous n'avons qu'à puiser dans cette étude, qui n'est qu'un extrait d'un ouvrage en cours de publication, pour donner un aperçu, avec des exemples à l'appui, de la marche suivie par cette belle industrie.

XIIe SIÈCLE. — Les plus anciens monuments de peinture sur verre que nous possédions ne datent que des premières années du XIIe siècle; mais il est facile de reconnaître qu'à cette époque l'exécution des vitraux dénote déjà un art trop avancé pour que l'origine n'en remonte point plus haut. Le principe adopté par les verriers était admirable de vérité et de logique : on ne songeait point alors à faire



Vitraux de l'église de Montmorency (xvie siècle). (Ste Marie Cléophas et Ste Marthe.)

avec des verres colorés de vastes tableaux plus ou moins opaques, offrant des lignes de perspective, mais seulement une sorte de mosaïque transparente ou d'émail cloisonné formé par la réunion de petites pièces de verre aux couleurs variées, serties avec du plomb. C'étaient comme des tapis de Smyrne lumineux, destinés à colorer la lumière, et non à la masquer, comme il arrive trop souvent aujourd'hui. Les sujets représentés étaient de petite dimension généralement. Parfois, l'ornementation était en grisaille, par économie peut-être, mais surtout afin d'obtenir une somme de lumière plus considérable. « Sur ce verre, aux tons variés, a dit M. Didron, le peintre appliquait un trait noir pour indiquer les détails d'une tête, d'une draperie, d'un ornement, complétait son travail au moyen d'une demi-teinte plate et légère formant un modelé rudimentaire, et vitrifiait le tout, afin d'en assurer la solidité indéfinie... Le vitrail assurait son existence en restant fidèle au principe essentiel qui est sa loi, et duquel découlent une série de conséquences qui font sa beauté. »

Les vitraux de cette époque exposés à l'Union centrale confirment les observations de M. Lucien Magne relatives au sentiment coloriste de cette période, et aux tons le plus fréquemment adoptés. L'harmonie des couleurs est ordinairement douce. Les verres étaient alors fabriqués avec des substances minérales impures, et ce défaut servit admirablement les verriers en leur fournissant des tons rompus, d'une intensité profonde et homogène. Dans le vitrail de saint Gamaliel (cathédrale de Châlons-sur-Marne), « la valeur du bleu dans les fonds est due surtout à l'emploi de tons de valeur différente pour les sujets : le jaune est clair ou foncé, mais d'une tonalité uniforme; le rouge est nuancé et d'une puissante coloration ». Dans la verrière de la Légende de saint Laurent (cathédrale de Poitiers, *n° 19*), le vert a le ton d'émeraude. « Il est plus éteint dans les fonds de quelques panneaux de Châlons (verrière de *David, n° 3,* cathédrale de Châlons); le violet est quelquefois pourpre et fréquemment brun : le brun rose clair est employé pour les chairs; le blanc est jaunâtre ou verdâtre. » Il y eut aussi au XIIe siècle les verrières incolores des édifices cisterciens, le chapitre de l'ordre de Cîteaux ayant interdit, sous l'influence de saint Bernard, la repré-

sentation des sujets en verre coloré. Telles sont les verrières de l'église de Boulieu (Creuse), à ornements fleuronnés, prêtés par M. Didron.

Au point de vue de la composition, les verrières du XIIe siècle sont empreintes d'un sentiment profondément religieux; les types se ressentent du sentiment hiératique; les vêtements sont rigides. La dimension est, encore une fois, toujours petite, si l'on excepte la grande verrière de la Passion dont l'Exposition nous montre une photographie (*n*° *9*).

XIIIe ET XIVe SIÈCLES. — Jusqu'à la fin du XIVe siècle, le caractère des verrières est le même, au point de vue de la couleur, les artistes recherchant avant tout la relation des tons. Ainsi, sur des verrières de Poitiers, on voit le Christ avec des cheveux bleus, et avec des cheveux verts à la cathédrale du Mans. Ces étrangetés ne choquent point, parce qu'elles obéissent à une règle souveraine qui est l'harmonie. Aux colorations claires du XIIe siècle succèdent pourtant des colorations plus vigoureuses; les fonds unis sont remplacés par des mosaïques ornées, où les tons rouge et bleu dominent avec quelques interpositions de blanc, de jaune ou de vert. L'exécution est peut-être moins parfaite qu'au siècle précédent, et l'on sent que les verriers devaient être pressés de commandes.

Les figures prennent plus de mouvement et plus de justesse, perdent de leur raideur, surtout dans l'Ile-de-France. Parfois elles sont entourées de grisailles, étant elles-mêmes colorées, et une bordure encadre le sujet. Parfois aussi elles sont couronnées d'une sorte de dais dont les formes sont empruntées à l'architecture. Le moment approche où la préoccupation d'imiter l'architecture va conduire le vitrail à la décadence. Dès le commencement du XIVe siècle, on voit les chapelles de la cathédrale de Beauvais se décorer de vitraux où l'architecture cherche à jouer le même rôle que dans la peinture murale. Les fenêtres presque partout ont des meneaux, ce qui réduit l'espace à orner et supprime bientôt les bordures.

XVe SIÈCLE. — Le vitrail se décolore et admet l'introduction de l'élément blanc dans une très large proportion. La découverte du jaune d'argent favorise de plus en plus le développement exagéré des décorations architecturales,

chargées de dais, de gâbles, de pyramidions et de crochets. La perspective, employée d'abord avec réserve, s'empare du vitrail, contre tout bon sens. Mais de belles œuvres sont néanmoins encore exécutées, notamment à Évreux, à Eymoutiers (Haute-Vienne), *n° 58*, à Saint-Maclou, de Rouen, à Saint-Severin, de Paris (*n° 61*), etc. Les figures, encadrées de gris et de jaune, sont à draperies violettes, vertes, bleues ou rouges.

L'étude délicate de la forme est évidente, et relègue au second plan l'inspiration religieuse. Le modelé véritable apparaît. « Le vitrail, selon la remarque de M. Didron, devient une sorte de tableau transparent, très décoratif encore à sa manière, mais qui ne tient plus compte des conditions architecturales auxquelles il est appelé à répondre. Les scènes s'étendent; elles occupent des fenêtres entières, sans aucun souci des meneaux de pierre qui les divisent, et ne sont plus encadrées par des bordures d'ornement. »

XVIe SIÈCLE. — La découverte des verres doubles, qui se propage, multiplie les nuances à l'infini et augmente la gamme des colorations, qui sont extrêmement riches. La grisaille dont on se sert pour les ombres est fabriquée avec le plus grand soin, et varie d'intensité suivant le verre employé. Le verre plaqué ajoute aux moyens d'action. Au point de vue métier, les progrès sont incontestables. On fait des étoffes rayées ou pointillées d'or; on semble se jouer des difficultés d'exécution. « Les maîtres de cette époque, dit M. Magne, s'appellent Engrand le Prince, qui nous a conservé son portrait dans son splendide arbre de Jessé, de Beauvais; Valentin Rouch, auquel on attribue les verrières de Metz; Arnould Desmotes, le verrier d'Auch; Jean Cousin, qui paraît être l'auteur des vitraux de la Sainte-Chapelle de Vincennes; Laurence Fauconnier, le peintre-verrier de l'église d'Écouen et de l'église Saint-Bonet, de Bourges. »

Au XVIe siècle, les figures ont perdu leur grand caractère religieux; le sentiment de la forme domine. L'étude de la nature et la recherche de l'élégance caractérisent les vitraux de cette période; des ornements fins, des bordures charmantes encadrent certaines verrières. Parmi les œuvres remarquables du XVIe siècle exposées au Palais de l'Indus-

trie, on peut citer : les admirables verrières des églises de Montmorency (Seine-et-Oise), *nos 102, 103, 106 et 107*, dont nous reproduisons dans ces pages deux magnifiques spécimens; de Brou, près Bourg-en-Bresse, dont on n'a pu exposer que des photographies (*n° 53*); de la cathédrale d'Autun, photographies (*nos 47-49*); de l'église Saint-Bonet, à Bourges, photographie (*n° 29*), etc.

Fin du xvie siècle. — L'art du vitrail, déjà profondément atteint au début du xvie siècle par l'influence italienne, se meurt tout à fait pendant ses dernières années. Les verriers ont perdu le secret de jouer avec les beaux tons colorés. Ils songent avant tout au sujet, et ne font plus que des tableaux forcément mal traduits d'après des cartons, le verre n'ayant pas à entrer en concurrence avec la peinture à l'huile. La composition traverse les meneaux, et comme le point de vue est choisi pour un tableau fait à l'atelier, le spectateur, placé à plusieurs mètres au-dessous, croit voir glisser les figures sur un plan incliné. Si l'on fait encore de-ci de-là quelques belles œuvres, comme à la chapelle du château de Champigny-sur-Vende (photographie, *n° 54*), s'il reste quelques artistes comme les Pinaigrien, les Tobie Stimmer, les Lindmeyer, qui conservent les bonnes traditions, la décadence ne s'en accentue pas moins, et les troubles des guerres religieuses ne font que la précipiter.

xviie-xviiie siècles. — Le vitrail a perdu ses dernières qualités décoratives, et il disparaît, tué par la recherche d'un faux progrès qui le fait dévier de sa route véritable. Arrive-t-il parfois qu'on fasse de la peinture sur verre? On emploie la déplorable pratique des émaux colorants appliqués sur le verre, ce qui abrège la mise à plomb, rend possible la juxtaposition de plusieurs tons sur un même morceau de verre, mais enlève à l'œuvre sa transparence, son caractère, sa raison d'être. Puis on finit par n'user même des émaux colorants que pour border de fleurs, de fruits ou de pièces d'armoiries les vitres blanches des fenêtres dans les grands édifices, comme à l'église Saint-Sulpice, de Paris, et à la chapelle du château de Versailles.



LA PIERRE

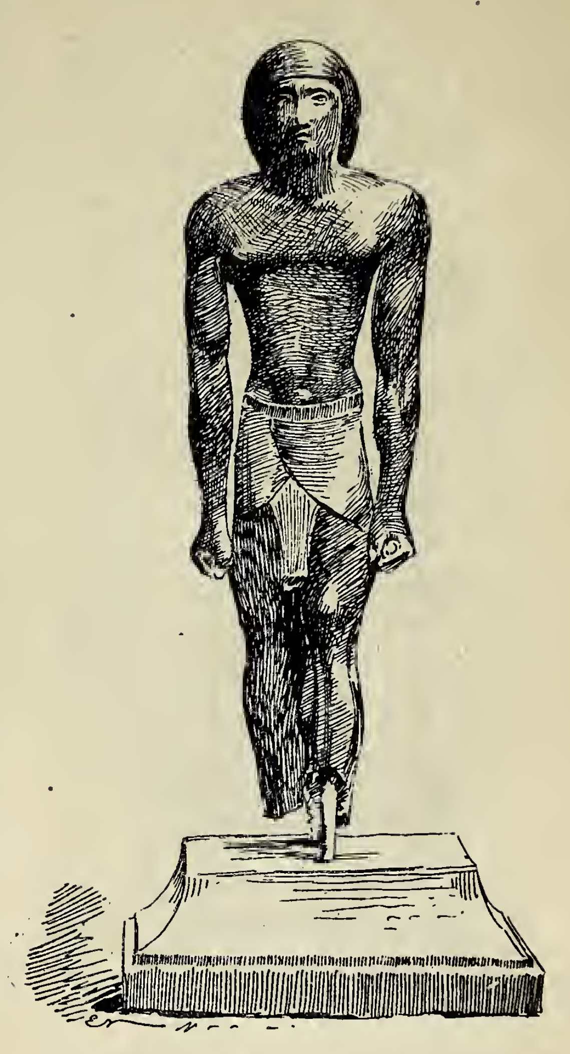
LA PIERRE DURE

Les marbres que nous allons examiner sont dus pour la plus grande partie aux collections de MM. Richard Wallace, Gréau, Édouard André, Baur, Valpinçon, Audéoud, de Vogüé et de Mme de Cassin. On a été forcé de les placer un peu au hasard. Nous allons rétablir par la pensée ce que les organisateurs de l'Exposition étaient dans l'impossibilité de faire, étant donné le disparate des œuvres qu'ils devaient présenter au public, et suivre autant que nous le pourrons dans ce compte rendu la marche historique.

Deux ou trois beaux spécimens de l'art égyptien nous offrent le point de départ que nous pouvons désirer. Deux, dont une divinité accroupie et une belle tête de Pharaon, donnent une idée suffisante de la sculpture hiératique en Égypte. Prenons, par exemple, la face en granit du Pharaon. La pureté des lignes, le calme solennel qui résulte de leur dessin empreint d'une raideur voulue, donnent à l'œuvre une grandeur saisissante. C'est le sentiment de durée, de stabilité qui préside à cet art. Cette sculpture n'est que le développement décoratif d'une architecture née des mêmes principes. L'art plus expressif et surtout plus individuel des plus anciennes dynasties de la vallée du Nil n'ayant pas de représentants à l'Exposition, nous

n'avons pas à nous en occuper ici. Notre galerie égyptienne au Musée du Louvre en fournit plusieurs exemples des plus intéressants.

La Grèce et Rome figurent dans la personne d'un certain nombre de divinités ou de personnages historiques réduits aux modestes proportions de leurs têtes. Une de ces têtes a tous les caractères des œuvres de la période éginétique. C'est donc une importante pièce d'archéologie. Les tresses de cheveux ont une raideur et un enroulement particuliers. Les traits sont accusés, le menton saillant, le nez droit jusqu'à la rigidité, la bouche trop accusée, le front bas, les yeux relevés un peu vers les tempes, à la chinoise, et tout à fait vides, sans nulle expression.



Statuette égyptienne en marbre.
(Collection de M. J. Gréau.)

Parmi les têtes de divinités d'un art moins ancien, quelques-unes sont douées de cette beauté antique trop typique pour que nous nous arrêtions à des explications inutiles. Tout le monde a été initié à l'esthétique grecque, dès le collège. Mais ce n'est pas une raison pour ne pas faire tous nos compliments à M. Gréau d'être le possesseur d'aussi belles pièces. Ses bustes romains ont un caractère austère ou farouche qui peint une époque.

Et maintenant, nous ne retrouverons plus les anciens au Palais de l'Industrie qu'à travers des interprétations des XVIIe et XVIIIe siècles. Ce qui revient à dire que nous ne

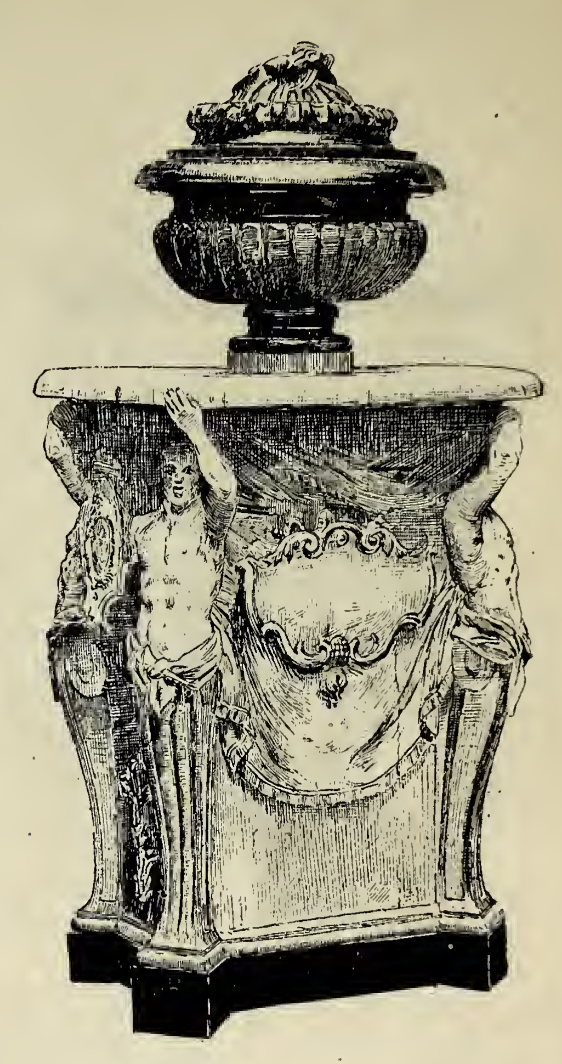
les retrouverons plus du tout; car si une époque était faite pour ne pas comprendre l'art antique, c'était bien notre XVIIe siècle si pompeux, si étalé, si débordant, si ami des nobles attitudes recherchées; c'était aussi notre XVIIIe siècle gracieux, pimpant, pomponné, petit marquis, grivois, badin et recherchant plus la nudité que le nu.

La Renaissance italienne se présente avec une œuvre capitale, un portrait en haut-relief, en marbre, d'une finesse et d'une pureté de modelé, d'une beauté de lignes incomparables. Il est impossible de se montrer plus idéalement réaliste. On lit à la fois de la noblesse, de la fatigue, un peu de souffrance même dans ce profil au nez vibrant sur la charpente osseuse, au regard fier, aux lèvres relevées par une légère moue et laissant apercevoir les dents. Ce haut-relief est attribué à Donatello, et nous n'avons aucune raison de contester cette attribution. Cette œuvre si vraie dans sa beauté doit être, en effet, de ce Donatello dont Stendhal a pu écrire qu'il était de « ces sculpteurs pénétrés pour leur art d'un amour passionné, qui formaient la jeunesse au dessin par des principes puisés de si près dans la nature, que leurs élèves se trouvaient en état de l'imiter presque avec une égale facilité, soit qu'ils employassent le marbre ou les couleurs ».

Petit temple avec colonne de jade, travail chinois. (Collection de Mme de Cassin.)

Nous pouvons citer après cette œuvre hors ligne deux

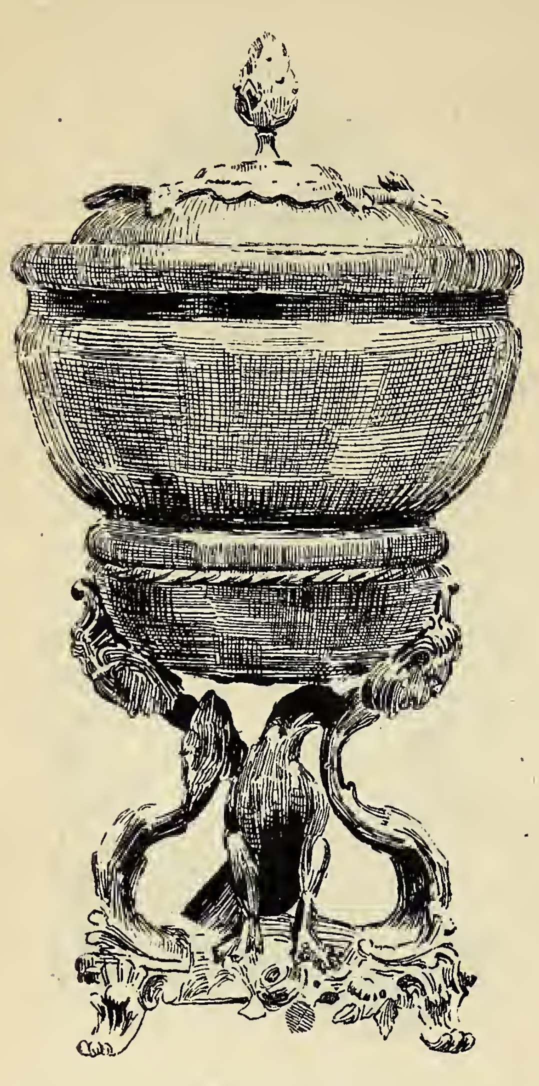
vierges portant l'Enfant Jésus, provenant de la collection du baron Seillière. La première se détachant sur un fond bleu et entourée d'un cadre doré; la seconde, en marbre noir, dans un cadre de bois. Les têtes ont une candeur charmante; l'ovale du visage ne laisse rien à désirer. Les yeux baissés modestement vers le *bambin* donnent la sensation d'une douce rêverie, d'un rêve intérieur où le ciel et la terre, la sainteté et la maternité ont leur part. Les nombreux vases en porphyre, en marbres blancs, verts, rouges, etc., de la collection Richard Wallace ouvrent dignement les XVIIe et XVIIIe siècles. Leur galbe opulent et les garnitures de bronze qui les ornent leur conviennent admirablement. Elles font partie intégrante de l'œuvre. Elles n'en sont, en quelque sorte, qu'un épanouissement décoratif. Harmonie complète que nous ne saurions trop signaler aux producteurs de nos jours. L'unité, dans la diversité si l'on veut, mais enfin l'unité est la première condition de toute œuvre d'art. Sans cette unité, les êtres vivants meurent et les œuvres artistiques ne peuvent arriver à la vie de l'art.



Vase en marbre sur un socle en bois sculpté.
(Collection de Sir Richard Wallace.)

Entre ces vases, des bustes, des statues et des statuettes alternent agréablement. D'abord, quelques copies d'après l'antique, dont nous avons déjà parlé incidemment; puis des divinités, antiques seulement de nom, et plus faites

pour se jouer dans les charmilles ou sous les arbres de Versailles ou de Saint-Cloud, que pour monter les flancs sévères et à dessin net de l'Olympe. Voilà, par exemple, un brave vieillard aux cheveux remués par tous les vents imaginables, à la barbe tumultueuse, qui nous regarde de travers. Il nous menace. Nous nous demandons ce qu'il peut bien nous vouloir. Nous songeons à la période d'attaques nocturnes que nous traversons. Mais après avoir réfléchi, nous reconnaissons que c'est autre chose que nous avons à redouter de lui. Mais quoi ? Nous voici arrivés à la fin de septembre... Parbleu ! c'est l'hiver que nous avons à craindre. C'est l'Hiver que ce vieillard symbolise avec énergie. Il en a toutes les tempêtes dans la chevelure, et sa barbe contient la pluie, la grêle, la neige, enfin toutes les cataractes du ciel. Sauvons-nous.



Vase en porphyre.
(Collection de Sir Richard Wallace.)

Cette jolie Vénus étendue nous fait envisager l'existence sous un jour plus riant. Si la tête ressemble un peu trop à un portrait, les formes du moins sont très pures, de la pureté du XVIIIe siècle, plutôt gracieuse qu'autre chose; mais, somme toute, pures.

Lemoyne nous offre une délicieuse statuette de la rieuse Dubarry. Cette fois, l'artiste a prétendu faire œuvre de portraitiste. Nous n'avons donc pas à discuter son œuvre au point de vue du trop d'individualité du visage. Puisqu'il a plu à la belle maîtresse de Louis XV de se montrer à

nous sous les traits d'une déesse et de laisser tomber tous ses voiles en votre faveur, nous aurions mauvaise grâce à lui reprocher cette fantaisie. Soyons galants, et extasions-nous.

Une Innocence, du XVIIIe siècle, regardant innocemment deux colombes en train de se conter de très près de douces choses, se trouve à quelques pas de la statuette de Mme Dubarry. Parlez-moi de ces innocentes-là! dirait Diderot! Innocente! ah, certes, la friponne l'est! Le sculpteur semble avoir voulu répondre à la demande de Voltaire:

Sculptez-nous quelque beauté nue
De qui la chair blanche et dodue
Séduise l'œil du spectateur,
Et qui dans nos sens insinue
Ces doux désirs et cette ardeur
Dont Pygmalion le sculpteur,
Votre digne prédécesseur,
Brûla, si la Fable en est crue.

Et justement Voltaire n'était pas loin. Sa jolie statuette, par Houdon, était derrière nous. Son fin sourire, ses yeux pétillants de malice nous suivaient dans notre examen, et le patriarche se dit sans doute que « la beauté nue » qui plaisait à son siècle séduit encore fort bien le spectateur en l'an de grâce 1884. Signalons pour terminer ce petit chef-d'œuvre de Falconet qui nous montre l'Amour taillant son carquois dans la massue d'Hercule.

PIERRE ET BOIS DE CONSTRUCTION

Il faut le reconnaître, le programme de l'Union centrale des Arts décoratifs était trop vaste pour que cette section, qui, à elle seule, eût dû comprendre le Palais de l'Industrie tout entier, ait pu offrir un ensemble historique utile et complet. Songe-t-on à l'étendue effroyable de cette tâche : la démonstration du rôle joué par la pierre et le bois dans la construction ! C'est une histoire détaillée de l'architecture, depuis les âges les plus reculés. C'est vouloir montrer les monuments construits chez toutes les nations depuis le

commencement du monde : les hypogées d'Égypte, et les temples d'Athènes, les pagodes de l'Inde, si finement ajourées, les cirques de Rome, si imposants, les maisons et les châteaux du moyen âge, les églises gothiques, et jusqu'aux charmants hôtels Louis XV où le bois sculpté s'associe étroitement à la pierre pour orner la demeure ! Et, en supposant qu'on ait arrêté les grandes lignes d'un si vaste projet, quel moyen pratique avait-on de le réaliser ? Comment essayer de faire clairement la démonstration qu'on prétendait entreprendre ? Faire tenir dans le Palais de l'Industrie les monuments typiques qui sont répandus sur toute la surface du globe était une entreprise assez compliquée, et, malgré tous les tours de force accomplis jusqu'ici par l'Union centrale, celui-ci était évidemment irréalisable, étant donné que l'axiome a raison qui dit que le contenant doit être plus grand que le contenu. Les organisateurs de l'Exposition ont donc cherché à tourner la difficulté, et ne pouvant réaliser l'impossible, ils se sont bornés à donner un aperçu, qui paraîtra certainement insuffisant, de la façon dont la *pierre*, le *bois*, la *terre*, la *mosaïque*, ont été employés dans la construction, depuis les temps antiques jusqu'au XVIIIe siècle, chez les peuples. Pour quelques monuments on a pu exposer des



Vase en marbre decorés de bronzes dorés et ciselés. (Collection de Sir Richard Wallace.)

modèles réduits en plâtre, simulant la réalité. Pour le plus grand nombre, on s'est contenté de photographies ou de dessins, sans parvenir pourtant à éviter des lacunes si nombreuses et si importantes qu'autant dire que l'Exposition n'est qu'une leçon abrégée tout entière à recommencer.

Voici la pierre, par exemple. L'Exposition nous présente successivement des plans, coupes et élévations de diverses constructions grecques et romaines, sans beaucoup de suite ni de choix; puis vient une grande quantité de dessins, fort intéressants à la vérité, d'architectes tels que MM. Abadie, Ruprich-Robert, A. de Baudot, Formigé, Bœswilwald, etc., présentant comme en tableaux synoptiques l'histoire de la construction civile et religieuse en France. Les renseignements techniques que donneront ces dessins au public seront difficiles à saisir; seuls les modèles en plâtre, qui parlent aux yeux, notamment les *Détails de la porte de la Merveille et de l'Entrée de l'abbaye du Mont-Saint-Michel* (XIIIe siècle), seront compris. Peut-être eût-il fallu



Vierge portant l'enfant Jésus, bas-relief en marbre noir (XVIe siècle). (Collection du baron F. Seillière.)

être plus explicite et indiquer le caractère spécial de la construction chez les différents peuples. Ainsi, on aurait vu que l'ouvrier grec qui connaît parfaitement la chaux et qui l'emploie pour faire des enduits, ne met pas le mortier en œuvre avec la pierre de taille, mais que celle-ci est posée jointive, à l'instar des constructions phéniciennes, et que les formes rappellent la structure du bois, ce qui donne de merveilleux résultats au point de vue de l'art. On aurait vu qu'à Rome on fit des voûtes que n'admirent point les Grecs et que construisirent les Étrusques, que le mortier était employé dans les constructions, mais avec la brique, le blocage, le moellon, jamais avec la pierre de taille. Enfin les organisateurs, poussant leur démonstration jusqu'aux temps actuels, auraient fait défiler sous les yeux du public les applications si ingénieuses, si variées, si savantes de la pierre et du bois dans les constructions du moyen âge, de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles. Mais, encore une fois, l'entreprise était trop vaste, et il a fallu se contenter de réunir en quelques salles les plus simples éléments d'une pareille leçon.

La salle du bois appliqué aux décors d'architecture n'est pas non plus extrêmement riche et ne pouvait l'être. Ce ne sont pas là choses que l'on puisse déplacer facilement. Tout le monde ne ressemble pas à la tortue, qui porte sur soi sa maison. L'Union centrale a pu consacrer une salle entière à la décoration murale. C'est déjà beaucoup. M. Peyre, le collectionneur bien connu des amateurs du *bois*, a prêté une porte intéressante avec scène finement sculptée dans le haut. M. Beurdeley a également une porte intéressante. M. Jamarin expose un fort beau panneau Renaissance avec des médaillons très en saillie d'un fin modelé. Signalons aussi de jolis trumeaux et d'élégantes garnitures de glaces du XVIIIe siècle. Enfin, les envois provenant de l'hôtel d'Ormesson prêtés par le musée de Carnavalet.

Cette partie de l'exposition pourra être reprise d'une façon plus complète dans une prochaine exhibition de l'Union centrale. Celle de cette année, on peut le dire, aura été suffisamment considérable et intéressante, avec la céramique, la verrerie, l'émail et les vitraux.

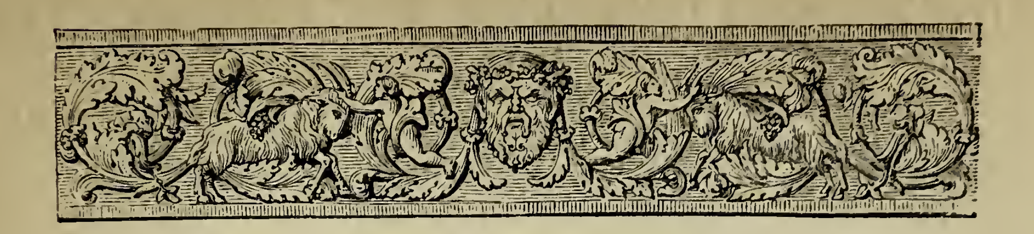


TABLE DES MATIÈRES



MAISON UTZSCHNEIDER & Cie



On ne saurait tirer un meilleur parti de la céramique, au point de vue de la décoration, que ne le fait M. Utzschneider. Voyez son exposition : elle est capitale. Nous ne connaissons point parmi tous les immenses panneaux céramiques exposés au Palais de l'industrie, rien qui soit plus vibrant par la couleur, plus héroïque à la fois et d'une étude de la nature plus serrée, que son panneau représentant : *Roger délivrant Angélique.* Il nous faudrait la plume de Victor Hugo en ses *Travailleurs de la mer,* pour peindre ici l'horreur superbe du monstre qui assiège, et qui contraste si bien avec la haute figure du héros. M. Utzschneider joue admirablement des fonds d'or émaillés sur lesquels s'enlèvent des compositions d'un goût exquis, aux personnages gracieux comme l'antique. Que ne pouvons-nous faire plus que citer tel paysage, tels panneaux de fleurs devant lesquels les gourmets de belles choses s'arrêtent ravis, ainsi que devant certaine fontaine montée sur un trépied d'une élégance exquise! Félicitons une fois de plus M. Utzschneider de cette exposition hors ligne.



MAISON CHARLES CHAMPIGNEULLE

94, rue Notre-Dame-des-Champs

Parmi les expositions particulières organisées dans la vaste nef du Palais des Champs-Élysées, il n'en est point qui sollicite l'attention des visiteurs avec plus de ferveur que ne le fait celle de M. Charles Champigneulle, de Paris.

Le jeune peintre verrier a eu la bonne fortune, en effet, d'abriter le pavillon où l'on admire ses œuvres derrière la façade gothique d'une vieille maison rouennaise. Ses verrières et ses vitraux se trouvent ainsi placés dans un milieu sympathique, où l'œil et l'esprit les plus affinés éprouvent à les contempler un plaisir complet, qu'aucun détail extérieur ne vient troubler, et qu'ils ne rencontreraient certes pas en un milieu banal, où l'art de M. Champigneulle serait accolé à des choses sans caractère ou d'un goût douteux.

Il importe de le remarquer tout d'abord, il n'y a là aucune de ces pièces dites d'exposition qu'un négociant établit à grands frais et qui traînent les exhibitions nationales ou internationales, éternellement soumises au jugement du public : — qui l'ont été, en une foule d'Expositions de moindre importance, et le seront périodiquement en toutes celles que l'avenir nous réserve. Et qu'on ne nous accuse point de charger les traits : des noms et des dates cloraient vite la bouche de nos contradicteurs. Apportant là comme en toute chose sa parfaite loyauté, M. Charles Champigneulle a exposé seulement des œuvres sorties de ses mains au courant de cette année, et toutes commandées. Citons le *Figaro,* Mme Anna Judic, M. Albert Millaud, l'Hôtel de Ville de Vannes, les cathédrales de Bourges et de Chartres, l'Éden-Théâtre, Saint-Eustache. Point n'est besoin d'insister sur l'avantage que présente semblable façon d'agir : elle seule nous permet de constater les progrès opérés d'année en année sur lui-même par l'artiste; elle nous est un témoignage de sa sincérité et de la confiance qu'il possède en sa force, confiance sans la-

quelle l'artiste disparaîtrait laissant la place au seul industriel.

Vraiment épris de son art, M. Charles Champigneulle n'a pas seulement pris à tâche, en son exposition, de nous prouver qu'il est maître de tous les styles et qu'il en joue avec une extraordinaire habileté, reconstituant les costumes et les décors, incarnant tour à tour en lui le génie des artistes de l'antiquité égyptienne, des hauts temps de la période médiévale, puis, se rapprochant de nous peu à peu et traversant la Renaissance, celui de ce charmant, élégant et tant aimé dix-huitième siècle; ce qui n'empêche pas son talent de s'enfuir parfois d'un coup d'aile vers l'extrême Orient, au radieux pays japonais, d'où il rapporte des vitraux qui semblent de frais kakémonos, issus du pinceau d'un Okousaï ressuscité.

Le jeune maître a voulu montrer aussi tout le parti qu'un habile homme peut tirer du verre pris comme un dessous destiné à recevoir des applications de couleur. C'est pour cela que, à côté de ces puissantes et sévères verrières restaurées par lui pour les cathédrales de Chartres et de Bourges, merveilles du XIIIe siècle; à côté de cette grisaille aux tons fins et doux, la *Fontaine d'amour,* destinée à l'hôtel de Mme Anna Judic; à côté de son vitrail égyptien à l'éclatante harmonie, et de ses grandes verrières modernes, intéressantes comme des tableaux d'histoire : la *Vie douloureuse de la Vierge* pour l'église Saint-Eustache à Paris, et le *Mariage d'Anne de Bretagne et de Charles VIII,* pour l'Hôtel de Ville de Vannes, il nous montre des peintures exécutées sur verre comme elles l'auraient été sur toile. Ici, à l'encontre du vitrail qui procède par à-plats, on retrouve l'exquise joie du modelé, des mouvements de la pâte, des touches fines, souples ou vigoureuses du pinceau, dont le travail nous introduit dans l'intimité de l'artiste. Voyez plutôt cette élégante Diane chasseresse que l'on dirait peinte par Boucher lui-même, et ces Buveurs d'après Jordaens, et ce portrait de vieille femme d'après un maître flamand et dont l'éclairage par transparence porte à sa dernière puissance l'éclairage rembranesque.

Sans cesse à l'affût des perfectionnements que son art exigeait dans son application aux usages de la vie moderne

où il joue maintenant un rôle prépondérant, — le vitrail n'entre-t-il point dans la décoration de toute demeure un peu artistique, — M. Ch. Champigneulle s'est ingénié à faire tomber les principaux arguments formulés contre la clôture par le vitrail des baies de nos appartements.

Que reproche-t-on au vitrail ? D'intercepter une partie de la lumière, d'obscurcir ainsi les pièces qu'il orne et de supprimer la vue des choses extérieures à ces pièces. Si le vitrail, au lieu de couleurs opaques, était peint de couleurs transparentes; si, de plus, le dessous était fait de verre blanc, et que le décor ne le recouvrît pas tout entier, mais qu'il ménageât des places libres par où le regard pût se couler dehors, comme il le fait à travers les carreaux ou les glaces ordinaires, tous ces arguments tomberaient.

Ces idées qu'aucun autre peintre-verrier n'avait pensé à mettre en pratique, M. Champigneulle les a sorties du domaine de la théorie, et, pour ses coups d'essai, il a frappé trois coups de maître en exécutant pour l'hôtel du *Figaro* une grande verrière, la *Critique,* conçue avec la suprême élégance du XVIIIe siècle, ainsi que deux verrières de moindre dimension, le *Triomphe de Minerve* et des *Fragments d'arabesques* destinés à l'hôtel de M. Albert Millaud.

Avant de quitter — bien à regret — l'exposition de Champigneulle, nous signalerons une dernière tentative qu'il a faite avec un plein succès. Il s'agit d'un vitrail en *mosaïque* dans le goût byzantin de la Renaissance russe; il est d'un prodigieux effet. Nous avons souligné le mot *mosaïque.* C'est qu'il ne s'agit pas ici d'un vitrail fait de verre *peint* au moyen de couleurs transparentes ou opaques, mais d'un travail composé d'une infinité de morceaux de verre *coloré.*

M. Charles Champigneulle n'est que depuis trois ans à Paris où il a repris l'ancienne maison Coffetier, l'archéologue bien connu.

La 1re année : l'Éden.

La 2e, son exposition d'Amsterdam. 1re récompense internationale. Prix de Hollande.

La 3e, cette exposition présente, et les merveilleux vitraux de l'hôtel de Mme Judic. — Quel est celui d'entre nos collégiens qui peut compter autant et si bien sur son actif?



SOCIÉTÉ ANONYME D'AMEUBLEMENT

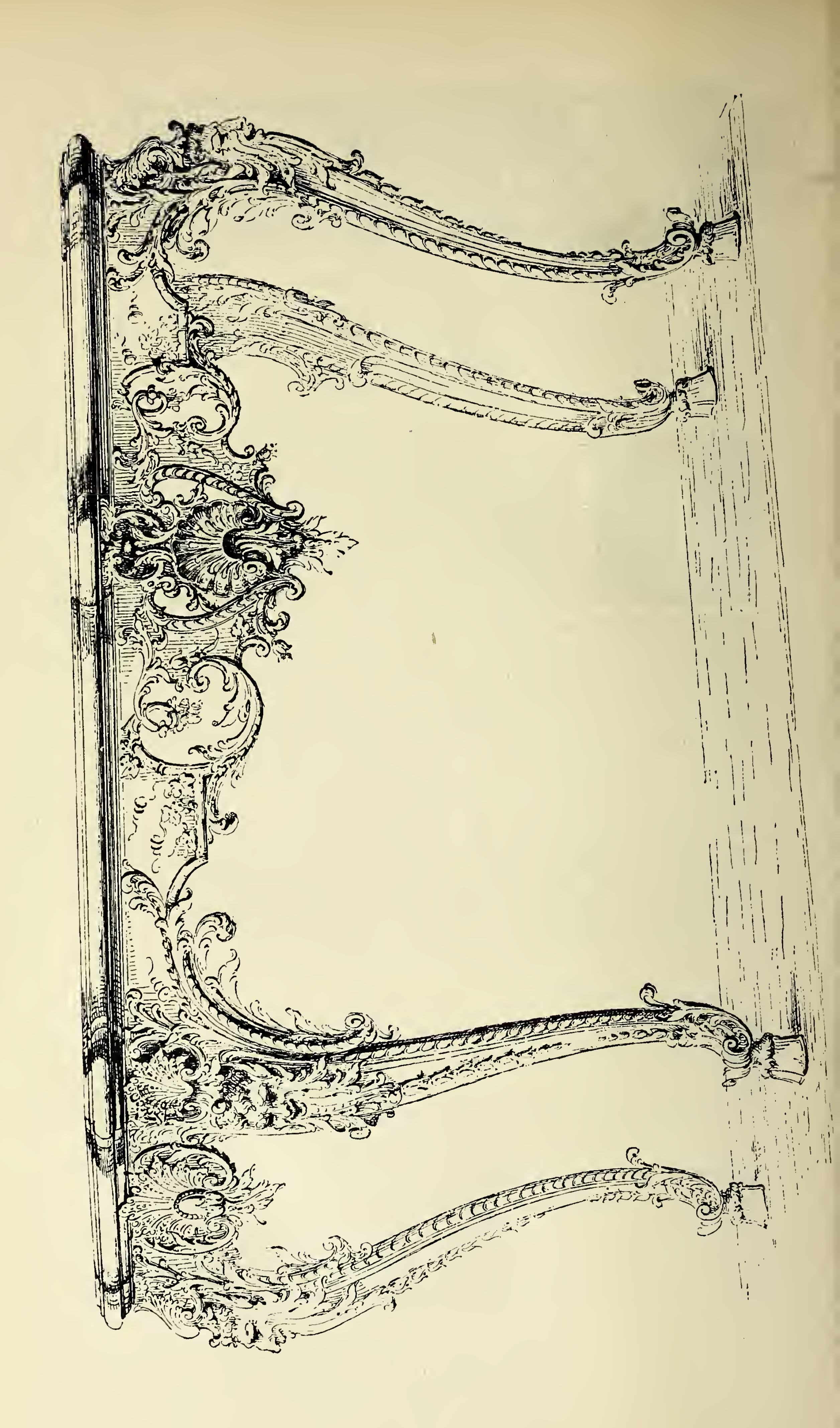
26, Avenue de l'Opéra



Il s'opère depuis quelque temps, en France, une heureuse évolution dans le goût public en matière de mobilier et de décoration intérieure des résidences particulières. On peut constater de la part de nos grands amateurs, dans l'ornementation de leurs appartements somptueux ou de leurs hôtels vraiment princiers, une réaction légitime et salutaire contre l'imitation vulgaire et plate des styles que nous a légués le génie créateur des grands dessinateurs des siècles passés. Un éminent écrivain d'art de notre temps a dit aux artistes : « Faites *comme* les maîtres ont fait, ne refaites point ce *qu'ils* ont fait. » Nous sommes tentés de croire que ce principe si juste, qui suffirait au salut de notre art et de nos industries de luxe, s'est formulé dans l'esprit de l'auteur au cours de quelque visite au magnifique établissement de la Société anonyme d'ameublement, avenue de l'Opéra. Dans ces vastes salons, en effet, toute œuvre est non seulement une œuvre d'art, mais aussi une œuvre d'art originale.

Par « œuvre d'art » nous entendons désigner ces ouvrages, ces pièces d'exception qui sont ici monnaie courante, où, en dehors de toute question de style, la pureté de la forme, la beauté de la couleur, la richesse et la qualité des matières premières, la perfection absolue de la main-d'œuvre, concourent également à la stricte adaptation de l'objet à sa destination.

De la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle, il n'est point de supériorité dans un art quelconque qui n'ait été égalée dans les ateliers dirigés par M. de Marnyhac. Le bois plein



y est travaillé, sculpté avec l'admirable précision et la délicatesse de profils de l'époque de Henri II, avec la même préoccupation du parfait en toutes choses qui préside aux marqueteries de bois d'essences diverses, à l'alliance des bronzes et des ors aux formes majestueuses ou simplement coquettes qui caractérisent des temps déjà plus voisins du nôtre. Jamais, sous Louis XV, ciseaux plus experts n'ont fouillé, chantourné le bois, ne l'ont évidé en guirlandes plus légères, ne l'ont soumis à des courbes plus souples et plus harmonieuses. Mais ce qui fait à nos yeux la valeur incomparable de toutes ces merveilles, c'est que si par le fini de l'exécution elles rappellent les chefs-d'œuvre antérieurs, si, à certains égards, elles en rappellent aussi très intentionnellement les dispositions générales, l'architecture, le style, il n'y faut pas regarder à deux fois pour y reconnaître la présence d'un élément jeune, vivant, imprévu, essentiellement moderne, l'empreinte de cette distinction suprême, qui signe tout ici, depuis les pièces monumentales jusqu'aux moindres bibelots de boudoir.

Nous ne sommes donc nullement surpris des témoignages de confiance que chaque jour apporte à l'artiste qui a fondé la Société anonyme d'ameublement. C'est à lui que s'adressent de grands établissements de crédit comme la Banque d'Escompte de Paris, ces immenses hôtels comme l'Hôtel Continental, qui veulent être sûrs que le goût, la beauté accomplie de la décoration sera à la hauteur de sa magnificence. De là aussi cette clientèle constante de gens du monde, d'amateurs, d'artistes, d'étrangers opulents, habitués à rencontrer chez M. de Marnyhac non seulement un choix infini de créations décoratives originales, mais aussi des marbres et des bronzes des maîtres contemporains comme Clésinger, Aizelin, Cambos, Falguière, etc., et en outre un choix unique de ce que la Perse, la Chine et le Japon, ces pays de l'art décoratif par excellence, ont enfanté de plus éblouissant au point de vue de la forme et de la couleur.

HAVILAND ET Cie

116, *rue Michel-Ange, Paris*

Dans la lutte engagée en ce moment au Palais des Champs-Élysées entre les céramistes, la Maison Haviland occupe sans conteste le premier rang. La victoire sur ses concurrents était d'ailleurs facile à une mai-



son dont les produits pourraient entrer en lice — et non pas sans de nombreuses chances de succès — avec les admirables choses exposées au premier étage du Palais par la Manufacture de Sèvres. Et que l'on ne crie point à l'exagération.

Voulant, par exemple, décorer un service de façon tout à fait originale, M. Haviland s'est adressé à un artiste de

haut renom, M. Bracquemont, et de la collaboration de l'artiste et du céramiste est sortie une merveille digne d'une table royale. C'est tout un service, décoré en pâte rapportée. La fantaisie de l'artiste a jeté avec un goût exquis, sur le fond vermiculé des plats et des assiettes, des oiseaux et des fleurs qui semblent inspirés par le plus artiste des Japonais, et chaque assiette, chaque plat possède son dessin



particulier. Autre service : les fleurs elles-mêmes ont fourni la forme de celui-là. Ses pièces sont faites de pâquerettes et de feuilles d'acanthe enlacées sur lesquelles courent d'aériens génies, modelés en pâte rapportée.

Il y a en outre à l'exposition de M. Haviland une série de vases en barbotine, avec décor en pâte rapportée, du plus prodigieux effet.

En un autre point encore, M. Haviland peut soutenir la comparaison avec Sèvres, et la soutenir à son avantage. Les *flambés* que les Chinois déclaraient inimitables, il a réussi à en fabriquer, et ceux qu'il expose sont de beaucoup plus importants que ceux de Sèvres.

Les vieux émaux de Nevers ont été aussi retrouvés dans les ateliers de M. Haviland, et d'habiles artistes ont su tirer un ingénieux parti de leurs tons charmants pour les appliquer aux besoins de la céramique moderne.

Nous ne quitterons point cette exposition si remarquable sans avoir signalé à nos lecteurs des grès cérames en grand nombre et dont chacun, généralement décoré en vert et or sur un fond brun rouge, est une véritable œuvre d'art.

LUCAS MADRASSI

Statuaire, 49, *boulevard Montparnasse*



A côté des pièces monumentales qui, dès l'abord, frappent l'œil du visiteur étonné de leurs masses imposantes, il est d'autres œuvres, au Palais des Champs - Élysées, qui, de dimensions plus modestes, laissent au visiteur la sensation exquise d'une fine sensation d'art.

Il faut placer au premier rang, parmi elles, celles qui composent la collection des terres cuites, marbres et bronzes exposés par M. Madrassi.

Devons-nous présenter M. Madrassi à nos lecteurs? Non, n'est-ce pas? Tous sont au courant des choses d'art; donc tous connaissent M. Madrassi qui, tout jeune encore

(il est né en 1850 à Tricesimo, en Italie), a su prendre une place capitale parmi les statuaires contemporains. Sous son pouce qui a modelé de grandes choses pourtant, la terre s'anime en de gracieuses figures qui semblent vous inviter à en faire de ces amis intimes auxquels on ac-



corde l'hospitalité de la cheminée, du meuble à bibelots, que l'on aime toujours à avoir sous les yeux. Ce sont de gracieux groupes, tels cette idylle le *Retour des champs, Madeline,* le *Triomphe de la jeunesse,* le *Rêve,* la *Conquête du cœur,* qu'on dirait inspirés par la fantaisie des poètes depuis Virgile jusqu'à Bernardin de Saint-Pierre, depuis Shakespeare jusqu'à Hugo ou Banville.

Au Palais des Champs-Élysées, malheureusement, M. Madrassi n'a pu nous montrer de son talent que la

note gracieuse ou émue, — et aussi la note à la fois gracieuse et émue, par exemple ce beau marbre des *Jumeaux* et de leur mère. Si vous voulez connaître l'artiste tout entier, il lui faut rendre visite en son atelier du boulevard Montparnasse, 49. Là vous verrez sa shakespearienne traduction, le *Songe d'une Nuit d'été,* sa *Titania,* avec un monde de petits génies bienfaisants et ravissants, qui pullulent sous les fougères, cette *Titania* qui valut à l'artiste une mention honorable en 1884, comme aux Salons de 1881 et de 1882 sa noble *Élégie* et son *Mystère* lui avaient valu déjà une égale récompense à deux reprises différentes. Ajoutez à cela une monumentale statue de Gustave Doré, commandée par l'Angleterre et des portraits de Lord Beaconsfield et de M. Gladstone, les portraits de quelques jolies femmes. Ce que vous ne pourrez pas voir là, ce sont des merveilles comme l'escalier de l'hôtel du marquis d'Angleséa, spécialement confié à M. Madrassi.

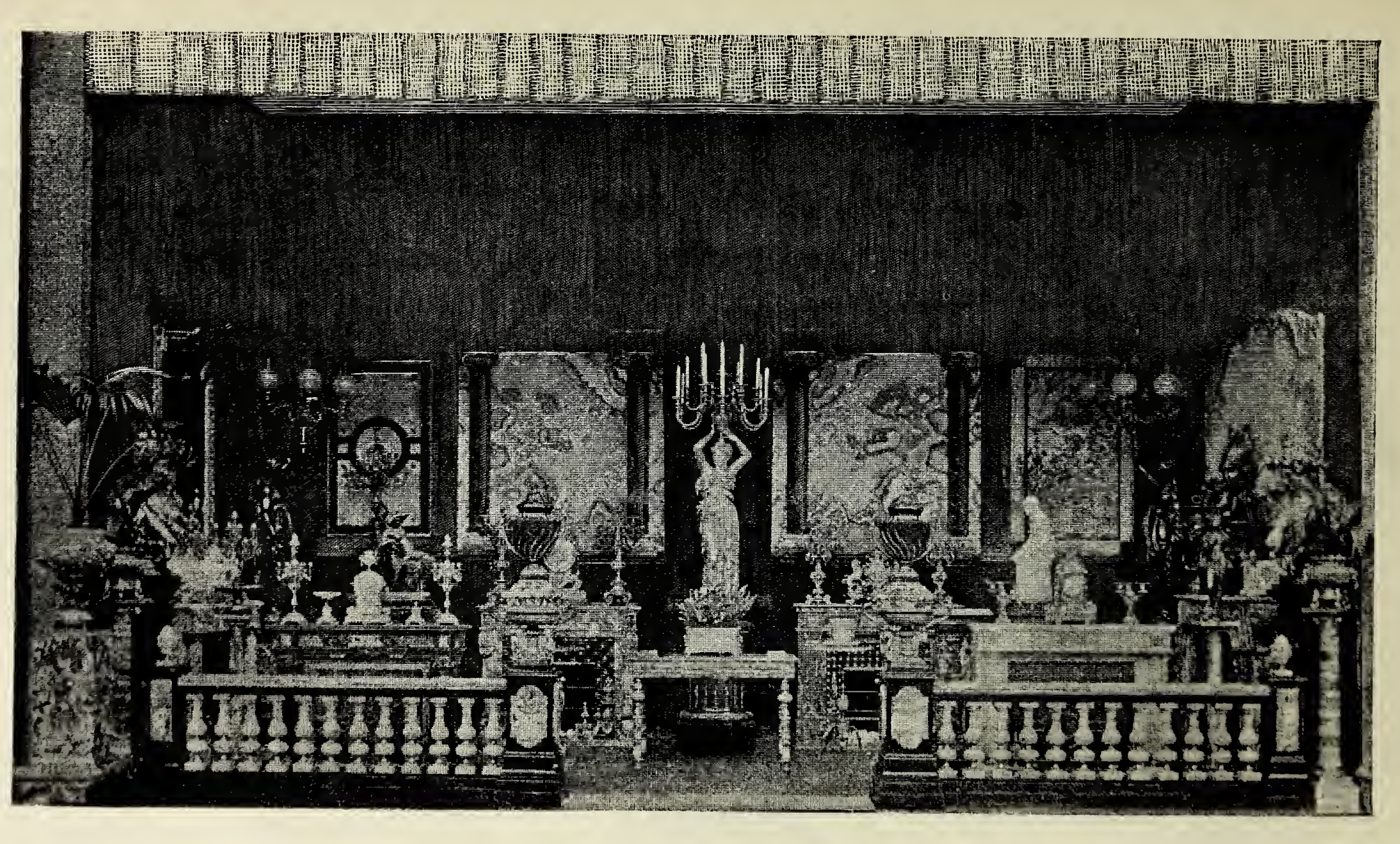
JOURNET ET Cie

29, rue Popincourt, Paris

Parmi la brillante Exposition à laquelle nous convie cette année l'Union centrale des Arts décoratifs, nous n'en connaissons point dans la section de la pierre qui inspire un plus vif intérêt, qui exerce une plus grande attraction que celle de la Société des marbres-onyx d'Algérie, dirigée par M. H. Journet.

Lorsqu'après de nombreuses recherches, nées du désir de retrouver les gisements d'où Rome, Carthage et Alexandrie tiraient leurs marbres-onyx tant estimés, on en retrouva les dépôts géologiques dans la province d'Oran, les premières fouilles mirent au jour des fûts de colonnes, des chapiteaux ébauchés seulement par les antiques possesseurs.

Rien ne justifiait mieux, d'ailleurs, leur prédilection pour ces carrières que la chaleur de tons et l'éclat des blocs qui en sont chaque jour extraits par MM. Journet et Cie.



H. Journet et Cie. Marbres et bronzes.

Quel est le rôle du marbre dans la décoration? Peut-on le combiner avec le métal?

L'exposition de la Société des marbres-onyx d'Algérie, dirigée par M. H. Journet, répond pour nous à cette question. Voyez plutôt ce qui est sorti de ses vastes ateliers, du n° 23, rue Popincourt.

Voici d'abord des spécimens de décoration murale d'une richesse de coloris incomparable. Puis, des cheminées où le marbre et le bronze se marient habilement; il y a parmi elles des cheminées Louis XVI en onyx blanc, d'autres en marbre rouge antique, ornées d'émaux de Limoges, d'autres en marbre vert d'Égypte qui sont de toute beauté. Voici une table princière, en onyx ramagé; des rampes d'escalier en marbre; de minces et aériennes colonnes; des gaines Louis XVI en marbre grand antique, et sarancolin, des vases en serpentine décorés de bronze : tout cela d'une pureté de style remarquable. Nous gardons pour la bonne bouche une torchère modelée par Carrier-Belleuse. Voici qui nous montre à quel point l'art décoratif et le grand art ne font qu'un. Cette torchère représente une admirable jeune femme, au corps de bronze argenté, enveloppé d'une draperie d'onyx cachemire, emprisonnée dans une gaine en onyx. Cette œuvre d'art, qui a été acquise par M. le marquis de Linarès, présentait une foule de difficultés d'exécution; elles ont été surmontées par MM. Journet, à leur plus grand honneur. Sa présence seule dans leur exposition justifierait cent fois les succès qu'ils ont obtenus.



EUGÈNE LADREYT

Statuaire, 292, boulevard Voltaire

C'est M. Ladreyt qui donne la note gaie en cette intéressante Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.



Il la donne parce que sa joyeuse humeur la lui souffle et aussi parce que la tournure aristophanesque de son esprit le pousse à interpréter dans leur sens grotesque les banalités de la vie quotidienne, ses lieux communs, ses prud'-

hommeries sans nombre. Voyez plutôt ses groupes : la *Sortie du bal masqué, qui vient voir la lune; Pierrot père nourricier;* la *Farandole carnavalesque;* le *3 p. 100; Promenade sentimentale de Dumanet;* les *Troupes de Bohémiens;* le *Rat et le Ratier;* la *Foudre;* le *Paratonnerre;* etc.

Ces terres cuites polychromes obtiennent un grand succès que leur verveuse gauloiserie et leur joli granité, imprégné d'un parisianisme outrancé, expliquent et justifient amplement.

MAISON GILLET

DÉCORATIONS CÉRAMIQUES

9, RUE FÉNELON, PARIS

Lave reconstituée B. S. G. D. G. Lave émaillée.

Produits français inaltérables pour décoration architecturale.

Céramique d'art. — Modèles exclusifs.

Récompenses aux Expositions de Londres 1871 et Paris 1875.

Médaille d'or à l'Exposition universelle de 1878.

Voici une industrie d'art bien française celle-là, par l'idée et par l'exécution.

M. Gillet a trouvé et exploite un procédé de reconstitution de la lave. Jusqu'ici abandonnée, ou à peine utilisée pour de pauvres constructions dans les pays volcaniques, la lave est devenue, par les applications que lui donne M. Gillet, une précieuse matière d'architecture et de décoration. Elle se moule et prend toutes les formes; joue tous les rôles dans la construction comme dans l'ornementation. L'exposition de M. Gillet et ses ateliers nous la présentent en urnes ou en chapiteaux, en simple pavage ou en panneaux de grande décoration. Nulle matière ne se prête mieux à tous les emplois, à toutes les exigences de l'installation moderne.

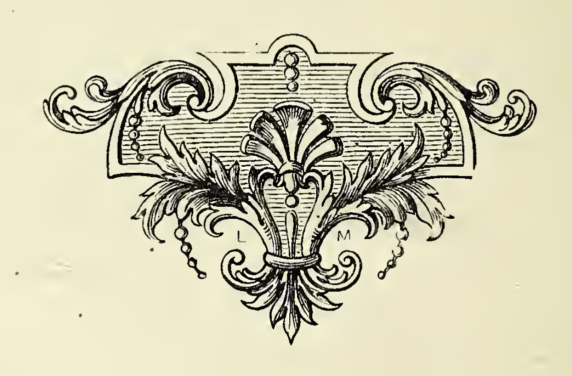
Depuis les plus simples jusqu'aux plus riches, nous pouvons passer en revue, au Palais de l'Industrie, les

principaux spécimens de la fabrication de M. Gillet. Les plaques qui portent des noms de rues, les échelles d'étiage pour les ponts, sont en lave émaillée, tout comme ce bas-relief que vous voyez plus loin, et où un peintre a reproduit comme sur la plus fine porcelaine un bas-relief mythologique. Un tableau de M. Gillet lui-même, *Paysage d'automne,* est peint également sur lave. M. Gillet a tenu à montrer tous les services que peut rendre à l'artiste cette matière qui a, entre autres avantages sur les panneaux de toile et de bois, celui d'être inaltérable et de ne pas condamner les œuvres des peintres à une destruction certaine. Cet avantage est surtout précieux pour la décoration des monuments où les peintures murales sont exposées à plus de dangers que dans les collections particulières. Pour faire preuve du grand effet décoratif des tableaux peints sur lave et des panneaux de lave cuits à grand feu, M. Gillet avait envoyé à l'Exposition universelle de 1878 des bas-reliefs figurant par une quinzaine de groupes l'histoire de la céramique, plus une copie monumentale des *Saints Confesseurs,* d'Hippolyte Flandrin. Cet envoi, qui fut très remarqué, valut à l'industriel artiste une médaille d'or, donna la consécration aux essais de décoration par les panneaux de lave et les peintures sur lave inaltérables.

L'exposition actuelle de M. Gillet n'est pas moins suggestive pour l'ornementation de nos intérieurs. Elle offre des effets absolument nouveaux et d'une supériorité artistique incontestable obtenus dans la décoration céramique intérieure ou extérieure par l'application à des dessins de grand style, de repoussés et de gaufrés, sur des fonds lamés ou tramés d'or, ou sur des fonds écrus ou mosaïques. Tout en profitant des nombreuses ressources offertes par la lave reconstituée, la *Maison Gillet* a tenu surtout à les appliquer à la décoration artistique, s'attachant, avant tout, à faire des choses de style et recherchant à la fois dans ses émaux la transparence et le noyé, et dans ses colorations l'harmonie et la sonorité des tons. Dans les pièces qui demandent une décoration gaie et fantaisiste, indépendante de l'ameublement : les vestibules, salles de bains, cabinets de toilette, kiosques de jardins, fumoirs, les panneaux de lave, mats ou émaillés, remplissent à mer-

veille l'office d'égayer l'œil par des arabesques légères, des dessins variés, des couleurs vives, toutes conditions requises dans l'ornementation par la destination même de cette partie des appartements. M. Gillet nous présente des laves non émaillées rehaussées de motifs en couleur, qui font à quelques pas l'effet d'une tapisserie. Les nuances d'une discrétion voulue, les ors brunis et mats donnent l'illusion d'une tenture. Les panneaux de lave émaillée sont au contraire conçus et exécutés dans une gamme de tons brillants, à imiter d'une façon parfaite la mosaïque ou les porcelaines peintes.

Nous voudrions terminer sur l'impression brillante et gaie que donnent ces riches décorations; il est cependant une application de la lave que nous ne pouvons oublier parce qu'elle a son importance dans une branche d'ornementation et d'architecture dont les modèles et l'exécution ne sont guère satisfaisants d'ordinaire : nous voulons parler de la décoration funéraire. M. Gillet, s'inspirant de la sévérité des rites commandés pour cette ornementation, a trouvé dans la lave une matière précieuse pour les dalles, les colonnes, les urnes, les entablements des monuments que nous élevons à nos morts. Les nuances sombres et en deuil de la lave mate s'y prêtaient naturellement, et M. Gillet en a tiré le meilleur parti, comme on peut s'en assurer par quelques modèles dont il a exposé les reproductions.



Paris. — Typ. G. Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 16727.

